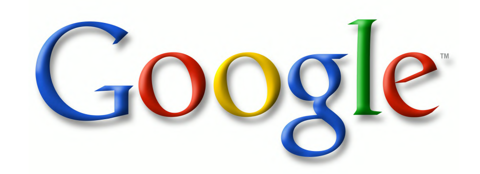
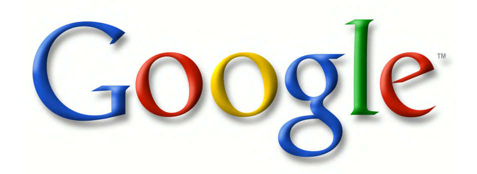
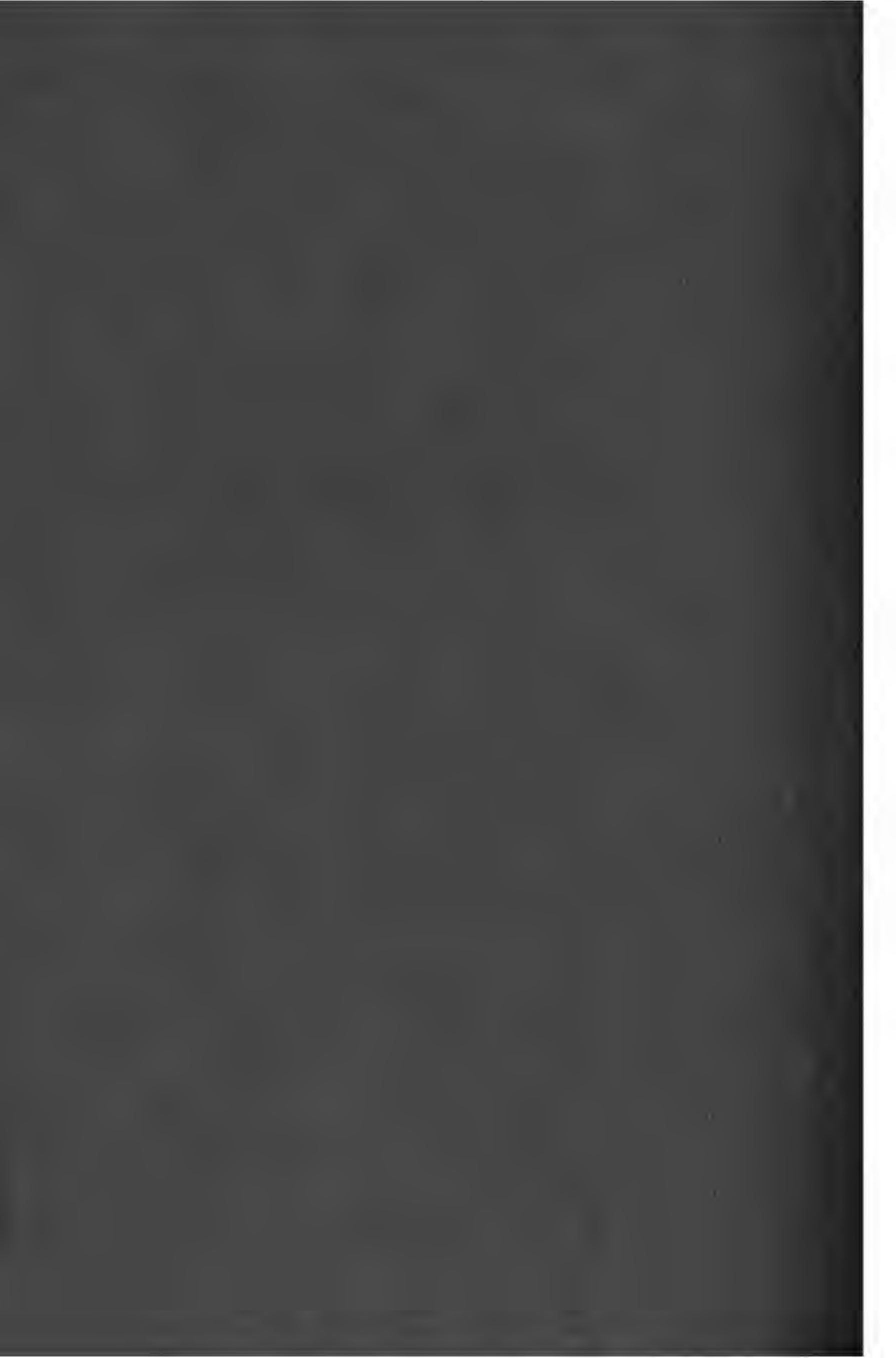












Vorlesungen

über

Shakespeare,

seine Zeit und seine Werke,

von

Fr. Kreyßig.

Dritte Auflage.

Zweiter Band.

Berlin.
Nicolaische Verlags-Buchhandlung
(R. Stricker).
1877.

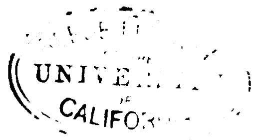


Inhalt.

Die Tragödien.

Die Lustspiele.

Die Dramen.



Die Tragödien.

Vorbemerkung.

Die Reihe der nicht historischen Tragödien Shakespeare's umfaßt, nach muthmaßlicher chronologischer Reihenfolge, die sieben Stücke: Titus Andronicus, Romeo und Julia, Hamlet, Othello, Lear, Macbeth, Timon. Sie beginnt mit einem Jugendversuch der, neben sichern Kennzeichen von Shakespeare's eigenthümlicher Art, auch alle Härten und Unschönheiten des vorshakespearischen englischen Drama's zeigt, wie wir sie in der dritten Vorlesung des ersten Bandes gekennzeichnet haben. (cf. Band 1 S. 50 ff.) Die dann folgenden fünf Dichtungen zeigen Shakespeare's Genius in der ganzen, vollen Entfaltung seiner Kraft und Tiefe und haben der allgemeinen Schätzung von jeher vorzugsweise das Maß seiner Bedeutung gegeben, wie sie denn auch als glänzende Marksteine die Höhe seines Lebens, zwischen 1593 und 1606, dem 29sten und 42sten Jahr bezeichnen. Timon, dessen Entstehungszeit wir nicht genau kennen, weist durch seine Färbung auf jene Zeit schwermüthiger Verstimmung hin, von der schon bei Besprechung des Coriolan und des Antonius die Rede war. Das Stück ist an Einzelschönheiten, an Zügen von ergreifendem Tiefsinn ebenso reich, wie an formlosen Wunderlichkeiten und dürfte sich, als Kunstwerk geschätzt, über die Bedeutung des Titus Andronicus nicht erheben. So lassen wir denn, wenn von Shakespeare's tragischer Kunst und Weltanschauung die Rede ist, die unreife Jugendarbeit ebenso bei Seite, wie den schroffen Verstimmungs-Erguß des Alters und halten uns an die Schöpfungen der reifen Vollkraft. Dieselben zeigen auf den ersten Blick eine solche Vielseitigkeit der Motive, einen so unerschöpflichen, jede Wiederholung ausschließenden Reichthum an Stimmungen und Gedanken, daß man es unter dem ersten Eindrucke kaum wagen

möchte, hier an Kundgebungen einer einheitlichen, klaren Lebensauffassung zu denken. Romeo und Julia, Othello, Macbeth sind geschlossen, durchsichtig, handgreiflich in ihren Motiven, unaufhaltsam in der zur Katastrophe fortstürmenden Handlung, von ebenso verständlicher als reicher Charakteristik. Das Gemälde einer Leidenschaft concentrirt die Theilnahme: dort die beseligende und vernichtende Elementargewalt der Liebe, hier die Qualen der Eifersucht, zuletzt der bis zum Verbrecher-Wahnsinn sich steigernde Ehrgeiz. Weit verwickelter sind schon die Kämpfe der guten und der bösen Gewalten, der harten Selbstsucht und der opfermuthigen Herzensgüte und Pflichttreue, in welche Lear uns einführt. Die räthselhaften Conflicte der Hamlet-Tragödie endlich haben die Ausleger von jeher in ein wahres Labyrinth von Deutungen geführt und lassen in den vielfachen Auffassungen kaum noch ein anderes einheitliches Moment erkennen als die allgemeine, bewundernde Anerkennung zahlloser Einzelschönheiten, eines die Theilnahme und Forschung nimmer loslassenden Gedankenreichthums. Und bei alledem: Wird man so leicht fünf andere Dichtungen eines und desselben Verfassers finden, welche den Familienzug so unverkennbar an der Stirne tragen, die Entlehnung so unmöglich, die Nachahmung so schwierig und bedenklich machen, als diese fünf Kinder der Shakespeare'schen Muse? Immerhin ist auch ihnen Vieles mit der Kunst-Gewöhnung der Zeitgenossen gemeinsam: das um die classischen Einheiten unbekümmerte Schalten mit Raum und Zeit, die reich gegliederte Handlung, die Vorliebe für starke, wenn nicht gewaltsame Effecte, die naive Unbefangenheit im Wechsel des Tones zwischen Pathos und Humor, Erhabenem und Gewöhnlichem, wenn nicht geradezu Niedrigem. Was sie aber als einzig und eigenartig hinstellt, ist zunächst die Gluth und Gewalt der Sprache; dann die Tiefe und der Reichthum der, freilich keineswegs gleichmäßig vollendeten, Charakteristik; endlich die bei ernstester Sittlichkeit durchaus freie, vorurtheilslose, ich möchte sagen souveräne Auffassung des großen Lebenskampfes. Shakespeare hat bekanntlich ein feines, ächt künstlerisches Auge für alle die mannigfaltigen Formen, in welchen menschliches Fühlen und Sein auf dem weiten Gebiete socialer und religiöser Ueberlieferung sich darstellt, und er weiß sich dieser Formen mit Meisterschaft zu bedienen. Religion und Aberglauben, Standessitte und Unsitte, die Realitäten des Lebens und die luftigen Schöpfungen der Einbildungskraft sind ihm gleich vertraut und gleich willkommen.

Orakel und Dogmen, Gespenster, Elfen, Hexen, die Götter und Ceremonien aller Culte finden sich in seinen Dichtungen friedlich beisammen. Aber alle diese Formen, Symbole, Gestalten reichen mit ihrem Einfluß nie bis in die Seele des Gedichtes; da regiert einzig der freie, verantwortliche Wille des sittlichen Menschen. Und dabei hat Shakespeare den Muth und die Kraft, ohne Verbitterung und Verzweiflung (wenn man von vorüberziehenden Schwermuthswolken absieht) aber auch ohne alle optimistische Verhüllung, die Trennung des äußerlichen, sinnlichen Verlaufs der irdischen Dinge von der Welt des Geistes, der Vernunft zur Darstellung zu bringen. Er macht kein Hehl daraus, daß der Sieg auf den Schlachtfeldern dieser Erde, wenigstens so weit das Schicksal des Einzelnen in Frage kommt, nicht dem Recht und der Unschuld, sondern der Kraft und der Klugheit, wenn nicht gar dem Zufall, gehört. Was nützt es den Opfern Macbeth's, daß am letzten Ende ein Stärkerer über den Starken kommt? Was haben Gloster, Lear, Cordelia von Albaniens und Edgars endlichem Siege? Was gewinnen Romeo und Julia bei dem Frieden ihrer Familien, der an ihrem Grabe sich schließt? Was Desdemona bei der Reue ihres Mörders? Aber er weiß und zeigt auch, daß es ein Gebiet giebt, auf welchem dies ganze äußere Wesen von sogenanntem Glück und Unglück seine Bedeutung verliert, und — daß dies Gebiet die Heimath unseres Herzens ist. Die kirchliche Weltanschauung verweist den Unglücklichen auf leidende Ergebung und auf die Vergeltung jenseits des Grabes: die antike lehrt Unterwerfung unter das unerforschliche, unverantwortliche Schicksal: die der französisch-classischen Tragödie giebt der ungebändigten Leidenschaft die unbeugsamen, conventionellen Satzungen der Gesellschaft zur starren, rein äußerlichen Schranke. Bei Shakespeare liegt die Entscheidung immer innerhalb der Seele des vernünftigen, freien, verantwortlichen Menschen. Man hat ihn den Dichter des Protestantismus genannt und die Katholiken haben das eifrig bestritten, weil man bei ihm Nichts von dem harten und abstrusen calvinistischen Dogma spürt. Sie haben Recht. Shakespeare (ich kann hier nur wiederholen, was ich vor drei Jahren an anderem Orte schrieb), „Shakespeare ist über die confessionellen Vorstellungen seiner Zeit, und auch unserer Zeit, weit hinaus. Nicht das Dogma der Reformationszeit beherrscht seine freie Seele, sondern der kategorische Imperativ des sittlichen Bewußtseins, welchen der deutsche Denker zwei Jahrhunderte später wissenschaftlich entwickelte.

Wie in Homer die milde und heitere Weltanschauung der Griechen, so bildet bei Shakespeare die tiefe und ernste, auf den Grund gehende Art des germanischen Stammes ihre dichterischen Symbole, lange ehe der prüfende Gedanke deren volles Verständniß gewonnen.“ So mag denn die „realistische“ Reaction gegen eine doctrinäre Vergötterung des brittischen Dichters der „Shakespearomanie“ ihre Sünden vorhalten. Sie mag auf Wiedersprüche und Unklarheiten in der Handlung, auf Uebertreibungen und Abirrungen des pathetischen Ausdrucks, selbst auf Flüchtigkeiten in der Zeichnung dieses oder jenes Charakters hinweisen. Der Verfasser dieser Vorlesungen kann dagegen um so weniger haben, als er sich an jener Abgötterei niemals betheiligt, vielmehr schon in der ersten Auflage die Unabhängigkeit und Unbefangenheit des Urtheils auch Shakespeare gegenüber sich durchaus gewahrt hat. An Shakespeare's bleibender und wesentlicher Bedeutung aber werden alle jene Angriffe Nichts ändern. Dieselbe ruht nicht auf seinem System, (denn er hat keins), auch nicht auf seinem Geschmack (der keinesweges zuverlässig und unfehlbar ist), nicht auf seiner (sehr ungleichen) „scenischen Mache“: vielmehr wird sie äußerlich durch die unvergleichliche, sinnliche Gewalt seiner Sprache, innerlich durch die Tiefe, den Reichthum, die individuelle Ursprünglichkeit seiner Charakterschilderung, durch seinen wunderbaren Gedankenreichthum und, — wahrlich nicht das Geringste — durch die großartige, sittlich ernste Freiheit und Unbefangenheit seiner Welt- und Lebensauffassung bedingt. Und so lange er da nicht übertroffen ist, wird man ihn wohl auf dem Platze stehen lassen müssen, den er in unserer ganzen Geistes- und Gemüthsentwickelung seit einem Jahrhundert einnimmt.

Siebzehnte Vorlesung.

Titus Andronicus.

Wir haben im ersten Theile dieser Vorlesungen (Band 1 S. 59 ff.) ausführlicher über die „spanische Tragödie“ von Kyd berichtet und den bedeutenden Einfluß dieses 1588 erschienenen Gedichtes auf die Erstlingsversuche Shakespeare's erwähnt. In der That zeigt „Titus Andronicus“ eine schlagende Familienähnlichkeit mit Kyd's vielbewunderter und viel verspotteter Arbeit: dieselbe Gewaltsamkeit der Affecte, dieselbe Freude am Hochtragischen, bis zum Gräßlichen, ja, bis über die Grenze hinaus, wo das Gräßliche ins Lächerliche umschlägt. Das gleiche, einfache, unvermittelte, ebenso rohe als starke Gerechtigkeitsgefühl. Auch die Technik beider Stücke verräth dieselbe Schule. Die Scenisirung ist, wie bei Kyd, auf das Entgegenkommen einer naiven Phantasie weit mehr berechnet, als auf ein verwöhntes sinnliches Auge. Die Sprache wetteifert in Kraftausdrücken mit den Modedramen der achtziger Jahre, lateinische Brocken, Schulreminiscenzen drängen in Menge sich ein, das Feuer der Declamation treibt den Dichter über das schöne Maß und die Naturwahrheit wohl hie und da hinaus. Und dennoch freilich trifft der Blick des aufmerksamen Beobachters auf so unzweideutige Spuren des Shakespeare'schen Genius, daß die Aechtheit des Stückes auch ohne ausdrückliche äußere Bezeugung kaum zweifelhaft wäre. Die Klaue des Löwen zeigt sich vor Allem in einer Klarheit und einem energischen Zusammenhange der Motivirung, mit welcher sich die besten Stücke der Vorgänger Shakespeare's nicht messen können. Die Sprache erreicht nicht selten die Schönheit und den Schwung der besten und beliebtesten Shakespeare'schen Dichtungen, ein paar Charaktere erweisen sich deutlich als erste Skizzen zu späteren,

hervorragenden Typen des Shakespeare'schen Drama's, und der Schluß des Stückes trägt in einer eigenthümlichen Wendung das Gepräge der Weltanschauung des Dichters. Was die äußern Zeugnisse angeht, so tragen die beiden ältesten Quartausgaben, die von 1600 und die von 1611, zwar nicht Shakespeare's Namen*), in der von Shakespeare's Freunden und Collegen herausgegebenen Folio-Ausgabe von 1623 aber nimmt das Stück die zweite Stelle unter den Tragödien ein und Francis Meres erwähnt es 1598 in der Palladis Tamia neben Romeo und Julia. Auf die Zeit der Abfassung deutet Ben Jonson in seinem 1614 aufgeführten Lustspiele Bartholomew Fair, wo er von Leuten spricht, die den Jeronimo und den Titus noch für die besten Stücke halten, deren Urtheil also seit 25 oder 30 Jahren still stehe. Der Jeronimo erschien, wie bemerkt 1588; nach der obigen Angabe wäre also Shakespeare's Titus 1589, unter dem ersten frischen Eindrucke von Kyd's großem Erfolge entstanden. Die erste, nicht erhaltene Ausgabe, wurde am 6. Februar 1593 in das Register der Buchhändlergilde eingetragen.

Den Stoff des Titus entnahm Shakespeare höchst wahrscheinlich einer Ballade, welche mit dem Drama zugleich im Jahre 1593 in die Register der Londoner Buchhändler eingetragen wurde, wohl dieselbe, welche Percy in den Reliques of Ancient English Poetry aus der Sammlung „The Golden Garland of Princely Delights" mittheilt (vgl. Delius, Einleitung zu Titus Andronicus, S. II.). Der Geist des Titus beklagt hier das traurige Schicksal, welches der Undank Roms dem Titus bereitet hat. Sechszig Jahre hat er in Ehren zu Rom verlebt, von 25 Söhnen hat er 22 in rühmlichem Kampfe dem Vaterlande geopfert, als er die gefangene Gothenfürstin, ihre Söhne und den unheilvollen Mohren, ihren Geliebten, als Gefangene heimführt und damit zu seinem eigenen Verderben den Grund legt. Bald gewinnt das fremde Weib die Liebe und die Hand des Kaisers, den sie mit ihrem schwarzen Buhlen schamlos verräth, und

*) Der Titel der ältesten Quarto heißt: „The most lamentable Romaine Tragedie of Titus Andronicus. As it hath sundry times beene playde by the Right Honorable the Earle of Pembroke, the Earle of Darbie, the Earle of Sussex, and the Lorde Chamberlaine theyr Servants. At London, Printed by J. R. for Edward White, 1600. Die zweite Quarto erwähnt auf dem Titel nur Shakespeare's Gesellschaft.

fortan trachten Beide nach des Titus, ihres Besiegers, Verderben. Des Kaisers Sohn, an Titus' Tochter Lavinia verlobt, wird auf des Mohren Anstiften durch Tamora's Söhne ermordet. Dann werden zwei Söhne des Titus in die Grube gelockt, in welche die Mörder den Leichnam geworfen, und hierauf fälschlich angeklagt und verdammt. Lavinia erleidet durch die Gothenprinzen Schändung und Verstümmelung, wie bei Shakespeare, doch gelingt es ihr gleich, durch Schreiben mit einem Stabe sich ihren Verwandten verständlich zu machen. Der Mohr, nach dem Blute der ganzen Familie lüstern, verlangt des Titus rechte Hand als Lösegeld für die zum Tode verurtheilten Söhne. Er erhält sie sogleich und schickt sie dem Betrognen dann höhnend zurück, nebst den Köpfen der bereits Hingerichteten. Nun fällt Titus in den Wahnsinn des Schmerzes und der Rache. Die Kaiserin und ihre Prinzen forschen ihn aus, in den in das Drama übergegangenen Furien-Masken; aber sie werden erkannt. Zunächst werden nun die Prinzen in einen Hinterhalt gelockt und von Titus geschlachtet, um ihrer Nichts ahnenden Mutter als Speise vorgesetzt zu werden. Auch das von Lavinia gehaltene Blutbecken fehlt hier nicht. Den Schluß bildet dann das Atriden-Mahl, welches mit Ermordung der Kaiserin, des Kaisers, der Lavinia, so wie mit dem Selbstmorde des Titus endet. Auch der grauenvollen Hinrichtung des Mohren, wie das Drama sie hat, geschieht zum Schluß kurze Erwähnung.

Man sieht auf den ersten Blick, daß wir hier die Handlung des Titus Andronicus in allen ihren Hauptmomenten beisammen haben. Sie wurde indessen von Shakespeare durch Hinzufügung einiger Umstände und Zwischenfälle ergänzt, die nicht sowohl bestimmt sind, neue dramatische Verwickelungen zu begründen, als die Lücken zu füllen, welche in der epischen Ueberlieferung für das psychologische Verständniß dem feinen Sinn sich bemerklich machten. Sie dienen sämmtlich der Motivirung und Charakteristik und drücken schon diesem Jugendversuche Shakespeare's ganz unverkennbar den Stempel jener tiefsinnigen und großartigen Methode auf, durch welche er allen seinen Vorgängern sich so überlegen zeigt. Dahin gehört vor Allem die meisterhafte Exposition des ersten Akts, welche, ganz Shakespeare's freie Erfindung, die rohe Mordgeschichte der Ballade zu einer dem innern Sinne vollkommen verständlichen, von der Logik ächt tragischer Leidenschaften getragenen Handlung erhebt. Der Dichter zeigt uns die kaiserlichen Brüder, Bassianus und Saturninus, im Streit um den Besitz des

Thrones. Saturninus, der ältere, macht Herkommen und Erbrecht geltend, Bassianus vertraut seiner persönlichen Tüchtigkeit, seiner Beliebtheit beim Volke. Das letztere, von dem Tribunen Marcus Andronicus geleitet, macht von seiner Souveränetät zu Gunsten des Titus Gebrauch des siegreichen, hochverdienten Feldherrn. Ihm, als dem Würdigsten wird die Wahl übertragen, und die Fürstensöhne fügen sich wohl oder übel seiner Entscheidung, Bassianus wohl mit der besseren Hoffnung, da seine Verlobung mit des Titus Tochter Lavinia ihm Ansprüche auf den Beistand ihrer Verwandten zu gewähren scheint. Aber Titus erweist sich ganz als der loyale, persönlichen Rücksichten nicht zugängliche Ehrenheld. Ungeirrt durch des Saturninus leidenschaftliches Drohen, bringt er unbedenklich Eigenliebe und Empfindlichkeit seinem Rechtsgrundsatze zum Opfer und entscheidet für den anspruchsvollen älteren Prinzen gegen den jüngeren, dessen Stellung und Wesen ihm ohne Frage die Aussicht auf größeren Dank eröffnen mußte. So ist von vorn herein der Knoten einer ächt tragischen Verwicklung trefflich geschürzt. Aus dem ganzen, ungestümen und selbstsüchtigen Auftreten Saturnin's läßt sich unschwer errathen, wie wenig diesem hochmüthigen Egoisten es genehm sein wird, einem ohnehin als Retter des Reiches vom Volke gepriesenen Feldherrn noch gar persönlich den Thron zu verdanken. Sein Undank wird keineswegs beschönigt. Aber er erscheint in eminent tragischem Sinne als das nur zu natürliche Erzeugniß der durch die Größe der Wohlthat an der empfindlichsten Stelle getroffenen Selbstliebe einer kleinen Seele.

„Zur Krone halfst du
In Hoffnung, über Rom und mich zu herrschen!"

In diesem Ausruf des durch das Aufflammen der Leidenschaft über alle Schranken der Verstellung fortgerissenen Kaisers (Akt 4, Sc. 4) enthüllt sich deutlich das entscheidende Motiv seiner Handlungsweise. Wir haben nicht den abstracten Tyrannen des Schauer-Drama's vor uns, der aus purer Liebe zur Sache in Scheußlichkeiten schwelgt, sondern einen uns vollkommen begreiflichen, moralischen Krankheitsproceß, der über die Erscheinung der gewöhnlichen Wirklichkeit nur quantitativ hinausgeht. Mit demselben Instinct für die wesentlichen Bedingungen des tragischen Interesses ist Tamora behandelt, die weibliche Furie des Stücks. Shakespeare fand in der Ballade nur das üppige und grausame Weib, welches gewissenlos den Mann betrügt, der die Gefangene zur Mitbesitzerin seines Thrones erhob und ihr nur zu un-

begränztes Vertrauen schenkt. Es fiel ihm nicht ein, die Ueberlieferung ihrer Schandthaten auch nur in einem Zuge zu mildern; aber er erhob die gemeine Verbrecherin der Sage zur tragischen Heldin, indem er uns in der mörderischen Feindin der Androniker die in ihrem heiligsten Gefühl grausam verletzte Mutter zeigt, welche das Blut des gemordeten Sohnes an den übermüthigen Siegern zu rächen hat. Wir können Tamora unsere Theilnahme nicht mehr gänzlich entziehen, nachdem wir Zeugen waren, wie sie vergeblich um Erbarmen flehte für ihren Lieblingssohn, den von des Titus Söhnen als Sühnopfer für die Manen der im Kampfe gefallenen Brüder zum scheußlichen Martertode geforderten Helden. Wir treten mit vollem Herzen auf ihre Seite, wenn sie in würdiger und ergreifender Rede an den Sieger sich wendet:

„Genügt dir's nicht, daß man nach Rom uns führte
Als deines Einzugs und Triumphes Schmuck,
Gefangne dir und deinem Römer-Joch?
Mußt du den Sohn noch schlachten auf dem Markt,
Weil er für's Vaterland mit Muth gekämpft?
O, dünkt der Streit für König und für Volk
Euch fromme Pflicht, so ist er's diesem auch:
Titus, beflecke nicht dein Grab mit Blut!
Und willst du der Natur der Götter nah'n,
Nah' ihnen denn, indem du Gnade übst,
Denn gnädig sein giebt echten Adel kund.
O schone, Titus, meinen ält'sten Sohn!"

Allerdings fehlen in der Charakteristik dieser Jugend-Arbeit noch größtentheils jene feinen Nuancen, welche die vollendeten, dramatischen Schöpfungen Shakespeare's mit dem ihnen eigenthümlichen Zauber umgeben. Aber wir haben es schon hier fast durchaus mit sittlich verständlicher Handlung zu thun und der wollüstige Reiz des blos materiell Gräßlichen wird ganz wesentlich durch das Interesse gemildert und gereinigt, welches der Dichter an rein sittlichen Fragen zu nehmen uns nöthigt. Es ist eigentlich nur eine Gestalt dieser Tragödie, auf welche diese Anerkennung sich kaum ausdehnen läßt, die des Mohren: und doch sind auch in diesem Zerrbilde menschlicher Verworfenheit die Spuren der Shakespeare'schen Manier schon ganz unverkennbar vorhanden. So viel freilich muß ohne Weiters zugegeben werden: Von eigentlich dramatisch gültigen Motiven, welche die satanische Schlechtigkeit jenes

Ungeheuers verständlich machten, hat der Dichter uns Wenig oder Garnichts gezeigt, wir müßten denn Aarons scheußliches Wüthen gegen die Familie des Titus auf Rechnung seiner Anhänglichkeit an seine kaiserliche Geliebte schreiben: jedenfalls eine schwache, im Gedicht nur ungenügend angedeutete Motivirung. Dafür wird bei jeder Gelegenheit Aaron's Freude an der Bestialität, als solcher, so recht nachdrücklich betont. Die sinnliche Leidenschaft der beiden Gothen-Prinzen benutzt er mit sichtlichem Behagen, um die raffinirte Mißhandlung Lavinia's, den Mord des Bassian und die Hinrichtung der beiden unschuldigen Androniker herbeizuführen. Die dämonische Wildheit des Raubthieres spricht aus ihm, wenn er der verliebten Kaiserin entgegnet:

„Fürstin, wie Venus deinen Sinn beherrscht,
So ist Saturn des meinigen Monarch.
Was deutet sonst mein tödlich starres Aug',
Mein Schweigen, meiner Stirn Melancholie,
Mein Vließ von krauser Wolle, jetzt entlockt,
Recht wie die Natter, wenn sie sich entrollt
Zu schlimmem Biß und gift'gem Ueberfall?"

Mit wahrer Künstlerfreunde erfüllt ihn der gelungene, nichtswürdige Verrath, der den zu edelmüthigen und vertrauenden Titus gleichzeitig zweier Söhne und seiner rechten Hand beraubt. Auch das einzige menschliche Gefühl, welches der Dichter ihm läßt, die Liebe zu seinem Sohne, stachelt ihn nur zu neuen Scheußlichkeiten. Es macht einen gräulichen Eindruck, wie er ohne die leiseste Spur eines Bedenkens die Wärterin spießt und ihren Todesschrei höhnend nachäfft. Und die Krone setzt der Dichter diesen Ausgeburten einer ungeheuerlichen Phantasie in dem Glaubensbekenntniß auf, welches der endlich gefangene und zum Tode verurtheilte Bösewicht seinen Feinden ins Gesicht schleudert:

„Noch fluch' ich jedem Tag (und glaube doch,
Nicht viele stehn in dieses Fluchs Bereich),
Wo ich besond're Bosheit nicht beging,
Jemand erschlug, wo nicht, die Anstalt traf;
Unschuldige verklagt auf falschen Eid;
Todfeindschaft unter Freunden angeschürt;
Den Heerden armer Leute brach den Hals;
In Scheun' und Schober Kohlen warf bei Nacht,
Und rief dem Eigner: Löscht den Brand mit Thränen! —

Oft grub ich todte Körper aus dem Grab,
Und stellte sie vor lieber Freunde Thür,
Recht, wenn ihr Kummer fast vergessen war:
Und, wie auf Baumesrind', auf ihre Haut
Ritzt' ich mit meinem Dolch in röm'scher Schrift:
„Eu'r Kummer lebe fort, obgleich ich starb." —
Gelt, tausend Greuel hab' ich ausgeübt
So leichten Sinns, als Einer Fliegen fängt;
Und Nichts, in Wahrheit, geht mir so zu Herzen,
Als daß mir nicht zehntausend noch gelingen."

Und bei alledem hat selbst dieses moralische Ungeheuer ein gewisses Etwas in sich, welches seine Erscheinung, wenn auch nicht ästhetisch rechtfertigt, so doch sie erträglich macht. Es geht ein Zug durch sein Wesen, freilich noch roh und unentwickelt, der sich später in einer ganzen Reihe Shakespeare'scher Charaktere zu einem der wirksamsten dramatischen Motive ausbildet. Nicht nur seine Nichtswürdigkeit, seine abstracte Freude am Verbrechen stellt Aaron in die Reihe jener interessanten Bösewichter, welche in vielen Dramen Shakespeare's mit dämonischer Anziehungskraft unsere Theilnahme fesseln. Dieser Mohr erinnert an Richard III., an Jago und Edmund auch durch die Ueberfülle physischer und geistiger Kraft, durch seine Erhabenheit über feigherzige Furcht ebensowohl wie über Gewissensbisse. Er zeigt den rohen Grundzug des ächt Shakespeare'schen, tragischen Humors, die entschlossene, selbstbewußte Auflehnung der egoistischen Persönlichkeit gegen alle sittlichen Grundlagen der Gesellschaft, die so magisch auf uns wirkt, wenn wir, wie bei Richard III., in den Stand gesetzt werden, ihre relative Berechtigung zu ermessen. Die Ruchlosigkeit des waghalsigen Spielers wird, wenn nicht sittlich, so doch ästhetisch erträglich, sobald er entschlossen und gefaßt seinen Einsatz zahlt; und diese Entschlossenheit ist dem Mohren nicht zu bestreiten. Ja, es gewinnt an einer Stelle fast den Anschein, als mache der Dichter den Versuch, die moralische Häßlichkeit dieses Unmenschen ähnlich, wie bei Richard III. als das Erzeugniß einer unverschuldeten Ungunst der Natur zu bezeichnen.

„Laß Narr'n und Weiße fromm um Gnade werben;
Mag Schwarz mir Seele so wie Antlitz färben."

Diese Worte erinnern von ferne an Richard's giftig-höhnische Monologe über die Häßlichkeit, mit welcher die parteiische Natur ihn gebrand-

markt, doch stehen sie hier zu vereinzelt, um den Charakter tragisch zu rechtfertigen und Shakespeare von dem Verdacht einer Beeinflussung durch den an starke, sinnliche Reizmittel, an die Darstellung des Gräßlichen, als solches, gewöhnten Zeitgeschmack freizusprechen.

Wenn so der Nachweis geführt wurde, daß Shakespeare, bis auf diese einzige Ausnahme, schon in dieser Jugendarbeit aus richtigem Instinct jenem Grundgesetz der Tragödie genügte, welches die tragische Theilnahme auf gemischte, von unsern Normal-Empfindungen durch keine unübersteigliche Kluft getrennte Charaktere beschränkt, so ist es nicht weniger anziehend, in einem andern seiner Zusätze zu dem überlieferten Stoff sein feines Gefühl für das Verletzende einer Handlung anzuerkennen, welche den ganz Reinen und Unschuldigen den unglücklichen Verhältnissen oder gar menschlicher Bosheit zum Opfer bringt. Titus blieb ihm keineswegs der untadelhaft edelmüthige und fleckenlose Held der Ballade. Schon sein Verfahren gegen den Gothen-Prinzen ruft neben dem Stolz der besiegten Feindin den nur zu sehr gerechtfertigten Haß der tödtlich beleidigten Mutter gegen ihn auf, und zeigt ihn mit wahrhaft erschreckender Naivetät an der Barbarei seines Zeitalters und seines Volkes betheiligt. Ohne eine Spur menschlicher Bewegung zu zeigen, antwortet er der für den Sohn flehenden Mutter:

„Ergieb dich, Fürstin, fass' dich in Geduld. —
Hier stehn die Brüder derer, die dein Volk
Lebend und todt sah.. Den Erschlagnen heischt
Ein Todtenopfer frommes Pflichtgefühl.
Dem ist dein Sohn bestimmt. Sein Tod versöhnt
Der heimgegangenen Schatten Klageruf."

Und wenn hier die von der rohen Zeitsitte nothdürftig legitimirte Rachsucht durch keine Regung höherer Menschlichkeit gemildert wird, so macht gleich darauf das starre, einseitige Bewußtsein des persönlichen Rechts-Anspruches in einer leidenschaftlichen und rücksichtslos harten Weise sich geltend, die ganz für sich allein auch die tragischste Schicksalswendung hier vollkommen rechtfertigen mußte. Wir glauben das rohe, ins Maßlose gearbeitete Urbild des alten Lear vor uns zu haben, wenn Titus die bereits an Bassian verlobte Tochter ohne einen Augenblick des Nachdenkens dem Saturnin verspricht, und dann den der Uebereilung sich widersetzenden Lieblingssohn niedersticht, als träte ihm ein wildes Thier in den Weg. Selbst das Grab weigert er ihm, und als er den Bitten der Seinigen hierin endlich nachgiebt, ist

es immer noch nicht der Sohn, sondern sein eigenes, verletztes Ansehen, was er beklagt. Es bedarf des ganzen Heroismus, der ganzen, mächtigen Innigkeit des Vatergefühls, wie es in den folgenden Scenen in wachsender Gewalt sich zeigt, um dies hochgespannte, wenn nicht überspannte Selbstbewußtsein unserer menschlichen Theilnahme nahe zu rücken. Die Scene, in welcher der alte Mann mit hochherzigem Enthusiasmus die siegbekränzte Rechte für die Rettung der Söhne hergiebt, bildet aus diesem Grunde recht eigentlich den Schwerpunkt des Trauerspiels. Sie ist von Shakespeare aus der Ballade übernommen, und mit einer Kraft und Wahrheit dramatisirt, welche bereits an die bessern Werke des Dichters erinnert. In allem Vorhergehenden wirkt eigentlich der rohe Naturtrieb, ohne die Controle des Gedankens und des sittlichen Pflichtgebots. Ehrgeiz, Wollust, Liebe, Rachsucht tobten wie die entfesselten Elemente, selbst das starke Familiengefühl der Androniker fand noch keine Gelegenheit, als sittliche, der Selbstsucht überlegene Macht sich zu documentiren: hier aber wird ihm diese geboten. Es ist ein gewaltiger Unterschied, ob Titus, sein Bruder und seine Söhne für die Beleidigung der Ihrigen nach Rache dürsten, wie Tiger und Wölfe, oder ob sie wetteifern, der Erhaltung der Blutsfreunde das schmerzlichste Opfer zu bringen. Hier zum ersten Male tritt ein mächtiger Fonds sittlicher Anlage in diesem Chaos roher Naturtriebe siegreich hervor; wir haben es immer noch mit Barbaren zu thun, aber doch nicht mit wüthenden Unmenschen. Die Entscheidung der Scene durch den frommen Betrug des Titus ist dann von höchster sittlicher und dramatischer Wirkung, sie verklärt und durchgeistigt jenes Familiengefühl, diese primitivste Grundlage der Gesellschaft, welches hier noch ausschließlich alle Conflicte beherrscht. So fehlen denn der Motivirung und der Charakteristik die feinen und reichen Abstufungen der vollendeten Werke Shakespeare's. Der Dichter hat es noch nicht gelernt, bis in die innersten Tiefen des Herzens die leisesten Regungen des Gefühls zu verfolgen; er zeigt sich noch nicht, wie auf der Höhe seiner Entwickelung, eingeweiht in die Labyrinthe des zersetzenden Gedankens. Die Motive sind noch einfach, ursprünglich; sie wirken mit der Gewalt von Naturkräften, aber sie sind durchaus wahr und folgerichtig, sie zeigen nirgends jene Widersprüche und Lücken, welche auch in den besten Arbeiten der Vorgänger Shakespeare's nicht selten den denkenden Leser verletzen und weder durch das Feuer der Declamation, noch durch das Getöse einer lär-

menden gewaltsamen Handlung verdeckt werden können. Namentlich gegen die „Spanische Tragödie“, an welche Tendenz, Sprache und Technik des „Titus Andronicus“ überall erinnern, bildet dieser Erstlingsversuch Shakespeare's in dieser Beziehung einen glänzenden Gegensatz. Shakespeare muthet es uns nicht zu, uns für einen Geist zu interessiren, welcher aus der Unterwelt aufsteigt, um Rache an einem Gegner zu nehmen, dem er einst in offener Feldschlacht im ehrlichen Kampfe unterlag. Er zeigt uns keine Heldin, welche ihre glühende Anhänglichkeit an den getödteten Geliebten vor Allem dadurch bethätigt, daß sie seinem überlebenden Freunde sich in des Worts verwegenster Bedeutung an den Hals wirft. Die Vorliebe für künstliche Verwickelungen und für eine bedeutungsvolle tragische Symbolik theilt Shakespeare mit seinem Vorgänger. Es ist schwer einzusehen, zu welchem Zwecke eigentlich Titus, der sonst nur zu schnell entschlossene Kriegsmann, so lange den geistreichen Hamlet spielt nnd seine Gegner durch geheimnißvolle Zettel, die er ihnen in den Hof schießt, zur Vorsicht veranlaßt. Die frivole Aufopferung des armen Bauern, der dem Kaiser die Bittschrift überbringt, das rohe Vorbild von Hamlets genialer Gleichgültigkeit gegen das Schicksal des Rosenkranz und Güldenstern, macht hier einen weit peinlichern Eindruck, weil dies ganze Demonstriren, Zaudern und Komödie-Spielen in dem Charakter des alten Feldherrn keine rechte Erklärung findet, und weil nachher die Schlußscene ganz deutlich zeigt, daß von wirklichem Wahnsinn hier die Rede nicht sein kann. Um so entschiedener aber erhebt sich dann die Schlußkatastrophe über den entsprechenden Theil des „Jeronymo“. Ohne eine Art Schauspiel im Schauspiel freilich geht es auch bei Shakespeare nicht ab, aber die Erscheinung der Kaiserin und ihrer Söhne in mythologischer Tracht ist trefflich auf die vermeintliche Geistesstörung des Titus berechnet und führt zu einer zwar entsetzlichen, doch nicht unwahrscheinlichen und für ein an starke Aufregungen gewöhntes Publikum ohne Frage sehr wirksamen Entscheidung, während das gelehrte Schauspiel am Schluß der spanischen Tragödie, und die daraus hervorgehende Metzelei augenscheinlich auf Zuschauer berechnet sind, die bei einer spannenden und aufregenden Handlung nicht gewöhnt sind, ängstlich nach dem Warum? zu fragen. Aecht Shakespearisch und dem Stücke des Kyd unendlich überlegen ist der Schluß. Die zum guten Theil unmotivirten Blutscenen der spanischen Tra gödie schließen mit dem widerwärtigsten Mißklange, den man sich

denken kann; mit der wollüstigen Ausmalung einer Rachsucht, welche den Feind über das Grab hinaus bis in alle Ewigkeit mit ihrem Hasse verfolgt. Auch im „Titus" empfangen die Schuldigen ihre gerechte und unerbittlich harte Strafe, aber Lucius, der Rächer, schließt mit den Worten:

„Dann ordnen wir mit Weisheit unsern Staat;
Gleich schlimmen Ausgang hemme Kraft und Rath."

Was später in „Romeo und Julia", in „Macbeth", „Hamlet" und „Lear" in bewußtester, künstlerischer Ausführung hervortritt, das erscheint hier, in dem ersten tragischen Versuche des Dichters, als ein instinctiver Zug seiner kerngesunden Natur. Es ist die tiefe Ueberzeugung von der Ohnmacht der individuellen Leidenschaft gegen die Grundgesetze der Gesellschaft, auf der nicht zum geringsten Theil die Kraft und Würde der Shakespeare'schen Tragik beruht. Aus dieser Ueberzeugung entspringen jene lichten Perspectiven auf eine bessere, gesundere Ordnung der Dinge, mit welchen der Dichter gerade seine düstersten Gemälde menschlicher Verirrungen zu beschließen liebt. Sie verleihen der Tragik Shakespeare's einen epischen Zug, eine großartige, sichere Ruhe, welche der Freiheit und Energie der individuellen Entwickelung nicht im Geringsten hinderlich ist und doch die antike Resignation, gegenüber dem unabwendbaren Schicksal, in einer der vertieften, modernen Weltanschauung entsprechenden Weise höchst glücklich ersetzt. Die Besprechung der vollendeten Tragödien des Meisters wird Gelegenheit geben, hierauf zurück zu kommen.

Die Technik des „Titus", das scenische Arrangement wie die Sprache, zeigt gegen die „spanische Tragödie" gleichfalls sehr bedeutende Fortschritte, ohne jedoch den Einfluß des herrschenden Geschmacks zu verleugnen oder die jugendlichen, überkräftigen Talenten eigenthümlichen Ausschreitungen zu vermeiden. Hierher gehört zuvörderst ein gewisses Uebergewicht des declamatorischen Schwunges über die Logik der Situation, eine gewissermaßen selbstständige Gewalt des poetischen Ausdrucks, die in den Werken des gereiften Dichters sich fast gänzlich verliert. Die Einfachheit der altenglischen Bühne zeigt hier ganz deutlich ihre Schattenseite. Indem sie die Phantasie des Dichters von der strengen Controle des Auges emancipirt, läßt sie die poetischen Schilderungen der Außenwelt hie und da zu einem bloßem Reflex subjectiver Stimmungen ausarten und zeigt dem ruhigen Beobachter mitunter seltsame, fast komische Widersprüche. Solch einen drolligen

Gegensatz bildet z. B. Tamora's doppelte Schilderung des Waldes, in welchem die Jagd stattfindet. Als sie den Mohren erblickt, macht ihre üppige Liebeslust in der glänzend beredten Schilderung sich Luft:

„Die Vögel singen hell aus jedem Busch,
Die Schlange sonnt sich, aufgerollt im Grün,
Das Land erzittert in der kühlen Luft
Und malet Schattengitter auf den Grund.
In seinem süßen Dunkel laß uns ruhn!
Horch! Widerhalls Geplauder neckt die Hunde,
Dem vollen Horn antwortend heller Ruf,
Als tönt' ein Doppel-Jagen uns zugleich.
Setz' dich und horch dem fröhlichen Gebell!“ ꝛc.

Und gleich darauf, als sie die unsinnige Anklage gegen Bassianus erhebt, sagt sie genau von derselben Stelle des Waldes:

„Die Zwei verlockten mich in dieses Thal.
Ihr seht, es ist ein wüst' abscheulicher Ort,
Die Bäum', obwohl im Sommer, kahl und dürr,
Erstickt von Moos und tück'schem Mistelwuchs.
Hier scheint die Sonne nie, hier athmet nichts,
Nachteulen nur und unglückdroh'nde Raben.“

Auch auf die äußere Wahrscheinlichkeit resp. Möglichkeit der scenischen Vorgänge wird nicht immer die nothwendige Rücksicht genommen. So wird die Jagd im Walde durch Hörnerklang eröffnet, und von diesen Klängen erwacht der kaiserliche Hof und stellt dann auch auf der Stelle sich ein. — Die Sprache des „Titus“, der damals bereits allgemein übliche Blankvers mit gereimten Abgängen, erinnert nicht selten, sowohl durch die Ueberschwänglichkeit des Pathos, als durch die klassischen Citate, an die „spanische Tragödie“, doch sind diese Reminiscenzen der Schule weit entfernt, den ungebührlichen Raum einzunehmen, welcher ihnen dort eingeräumt wurde. Sie beschränken sich auf kurze, an bedeutenden Wendepunkten eingelegte Sentenzen. Die langen, noch dem erzählenden Gedicht angehörigen Schilderungen fallen hier fort und machen durchweg dem unmittelbaren Ausdruck des Gefühls und des Wollens Platz. Nicht selten erhebt sich die Diction zu hoher poetischer Kraft. Des Titus erste Rede (I, 2):

„Heil dir, o Rom! Siegprang' im Trauerkleid'“ ꝛc.

zeigt in schöner Vereinigung den gerechtfertigten Stolz des siegreichen Kriegers, das Vaterlandsgefühl des Bürgers und den Schmerz des

trauernden Vaters. Ebenso einfach und schön ist seine Todtenklage um die gefallenen Söhne. Sie bildet in ihrem schlichten, wahren Gefühlsausdruck einen merkwürdigen Gegensatz gegen die barbarische Anordnung des Todtenopfers, welche ihr kurz voranging. Ein Gegenstück dazu bildet die pathetische Klage, in welche Titus ausbricht, nachdem der Mohr ihn um seine Hand betrogen (III, 1). Shakespeare entwickelt hier schon die ganze Farbenpracht seiner Sprache, ohne daß seine Bilder sich verwirrten oder in Schwulst ausarteten. Aaron's Monolog am Anfange des zweiten Aktes ist ein Muster kräftigen, schwungvollen Ausdrucks, die Bilder sind kühn, einfach und edel, die Poesie der rücksichtslosen, überkräftigen Selbstsucht, im Triumph des Glückes, im Vorgefühl der berauschenden Genüsse der Macht und des Reichthums, kommt zu wirksamster Geltung, wenn der Mohr die zur Kaiserin erhöhte Geliebte in den Worten feiert:

„Nun, Tamora, ersteigst du den Olymp,
Fortuna unter dir, und thronst erhöht,
Weit über'm Donner und der Blitze Gluth,
Und außer dem Bereich des blassen Neids.
Wie, wenn die goldne Sonne grüßt den Tag,
Ihr Morgenstrahl das Meer mit Licht umglänzt,
Und den Zodiak mit Flammenrädern messend,
So Tamora" &c.

Auch von jenen feinen Zügen, durch welche Shakespeare auf der Höhe seiner Kraft oft so wunderbar das innerste Gemüthsleben seiner Helden enthüllt, findet sich hier schon eine Probe. Ich meine die Regung von überreizter Sentimentalität in dem Herzen des von Jammer und Haß übersättigten Titus, als sein Bruder die Fliege erschlägt (III, 2):

„Wenn nun die Fliege Vater hatt' und Mutter?
Wie senkt' er dann die zarten, goldnen Schwingen
Und summte Klag' und Jammer durch die Luft!
Harmloses, gutes Ding,
Das mit dem hübschen, summenden Gesang
Herflog uns zu erheitern! Und du tödtest sie!"

Die ganze Tragödie, wenn wir unser Urtheil kurz zusammenfassen sollen, zeigt den Dichter noch ringend mit den hoffnungsreichen Fehlern genialer, ungezügelter Jugendkraft, mit Ueberschwänglichkeit des Ausdrucks und des Gefühls, mit der Neigung, die verschlungenen Knoten des Schicksals zu zerhauen, statt sie weise und sorgsam zu

lösen; seine Analyse erinnert noch mehr an das Schlachtfeld, als an das Theater des Anatomen. Indem er der Fortschritte seiner Zeitgenossen sich entschlossen bemächtigt, zeigt er in Ueberladung der Handlung, in Verwechselung des Tragischen mit dem blos die Nerven erschütternden Gräßlichen sich nicht frei von ihren Fehlern. Dennoch aber trägt die energische und kerngesunde Motivirung, die straffe, ächt dramatische Composition bereits deutlich den Stempel der großen Shakespeare'schen Manier. „Titus Andronicus" steht keineswegs tiefer unter „Hamlet" als die „Räuber" unter „Wallenstein" oder „Tell". Dieses Trauerspiel, mit allen seinen Härten, müßte unter den Erscheinungen jener reichen Jugendperiode des englischen Drama's als Document eines wesentlichen Fortschrittes in die Augen fallen, auch wenn nicht unbaweisbare Zeugnisse der Zeitgenossen dasselbe als den Erstlingsversuch des größesten Meisters unserer Aufmerksamkeit empfohlen hätten.

Achtzehnte Vorlesung.

Romeo und Julia.

Unmittelbar auf „Titus Andronicus" folgt in der Reihe der Shakespeare'schen Tragödien „Romeo und Julia". Die unübertroffene Verherrlichung der glühendsten und zartesten Jugendliebe entströmte der Seele des Dichters bald nachdem seine Phantasie, wetteifernd mit den damaligen Beherrschern der Bühne, sich in die Schauer einer bis zur barbarischen Wildheit gesteigerten Rachsucht getaucht. Der Gegensatz in Ton und Stimmung ist scharf und schlagend, aber nichts weniger als unnatürlich und unglaublich. Es gehört recht eigentlich zum Wesen einer gesunden, reich beanlagten Jugend, daß sie gewaltigen Zeitströmungen mit empfänglichem Sinne sich hingiebt, selbst bis zum Uebermaß und zur Erzeugung des Zerrbildes. Wir haben die seltsamen kriegerischen Declamationen noch in frischem Gedächtniß, zu welchen die nationale Bewegung der vierziger Jahre unsere jungen Lyriker entflammte; nicht viel anders verhalten Schiller's Räuber sich zu der Stimmung der siebziger und achtziger Jahre, noch Titus Andronicus zu den Kriegs- und Rache-Gefühlen, welche das englische Publikum in den Tagen der Pariser Bluthochzeit, der katholischen Verschwörungen und der Armada durchglühten. Aber dergleichen Aufregungen sind weit entfernt, in tüchtigen Naturen die normalen, rein menschlichen Empfindungen dauernd zu schwächen oder zu trüben. Liebe und Heldenmuth gingen von je Hand in Hand; die Entfaltung der heroischen Gefühle, selbst wenn sie zu tragischem Uebermaß sich steigert, steht bei Völkern wie bei dem Einzelnen der Pflege der zarten und innigen durchaus nicht im Wege, vorausgesetzt, daß jene Exalta-

tionen des gesunden, sittlichen Grundes nicht entbehren, und daß unglückliche Verhältnisse sie nicht aus vorübergehenden Störungen zu organischen Leiden gestalten. Es ist bekannt, daß kurze und glückliche, wenn auch noch so leidenschaftlich geführte Kriege auf den nationalen Geist in der Regel ebenso glücklich wirken, als langwierige, dem natürlichen Rechtsgefühl zuletzt nicht mehr verständliche Kämpfe ihn zu verderben pflegen. Wenn hier der opferfreudige Heldenmuth endlich zu fühlloser Härte erstarrt, während die Sorge um die Selbsterhaltung jeden geistigen und gemüthlichen Aufschwung verkümmert, erstarkt im ersten Falle das Gefühl für das Schöne neben dem des Erhabenen, und die heilsame Erschütterung des Bodens kommt den Blüthen der Kunst und des edleren Lebensgenusses trefflich zu statten. Es gilt das in vollstem Maße von dem Zeitalter Elisabeth's, in welchem die Entwickelung jedes edleren Luxus und der ihm entsprechenden Bildung mit dem heroischen, in entscheidenden Augenblicken selbst krampfhaften und gewaltsamen Aufschwung der britischen Thatkraft Hand in Hand ging. So tritt denn auch der üppige Liebesfrühling in Romeo und Julia dem Kenner jener Epoche ebenso wenig als vereinzeltes, poetisches Wunder entgegen, wie die dämonische Wildheit in Titus Andronicus ihn befremdet: die Fäden, durch welche das Genie seine Nahrung aus dem Boden der Zeit und des Volkes zieht, bleiben dem aufmerksamen Blick auch hier nicht verborgen. Hält doch in der gesammten schönen Literatur jener Tage dem Geschmack an Darstellung ernster Welthändel und furchtbarer Katastrophen das Entzücken über die üppige, erotische Lyrik und Novellistik der Italiener vollständig die Wage. Die Cavaliere Elisabeth's glänzten auf dem Parkett der Damensalons nicht weniger als auf dem Deck des Orlogschiffes, sie verstanden sich gleich gut auf verliebte Sonette und witzige Concepte wie auf Schlachtpläne und religiös-politische Streitfragen. Während Sackville's „Fürstenspiegel“ der Geschichte die ernstesten Lehren abgewann, ergötzten Surrey, Daniel und Drayton die feine Welt durch Liebesgedichte im besten italienischen Styl. Die Novellensammlungen der Paynter und Belleforest fanden wenigstens ebenso eifrige Leser als Holinshed's Chronik oder North's Plutarch. Shakespeare selbst, wie wir uns erinnern, hatte seine poetische Laufbahn als Sänger sinnlich glühender Liebe begonnen. Er hatte Venus und Adonis besungen, ehe er die tragischen Wechsel und die bittern Früchte des Bürgerkrieges in „Heinrich VI.“ und „Richard III.“ von der Bühne herab seinen Mitbürgern

zeigte. Und wenn die ersten Jahre seines dramatischen Schaffens ihn mächtig ergriffen zeigen von dem patriotischen Schwunge der Zeit, so liefert eine Reihe von Dramen derselben Epoche den Beweis dafür, daß die Vertiefung in jene tragischen und heroischen Staatshandlungen sein jugendliches Herz keinesweges ausschließend erfüllte, daß er die Freuden und Leiden der Liebe durchgekostet hat, wie die ächten Künstlernaturen aller Zeiten und Völker. Er hatte bereits die unheimliche Gewalt der sinnlichen Leidenschaft in jenen erzählenden Gedichten geschildert und die „verlorenen Mühen" verliebter Pedanterie in einem Lustspiele verspottet, als er, mitten in der ernsten Beschäftigung mit den Thaten und Leiden seines Volkes, die Stimmung für diese Tragödie der großen Passion fand, in welcher die Gluth des einen und die geistreiche Schärfe des andern Jugendversuchs unter der Herrschergewalt des seiner Kraft vollständig mächtigen Genius in das Maß des vollendeten Kunstwerkes sich fügen.

Romeo und Julia gehört ohne Zweifel noch der Jugend des Dichters an*). Im Jahre 1598 citirte es Meres in seinem oft erwähnten „Schatzkästlein des Witzes" unter Shakespeare's damals beliebtesten Stücken. Eine genauere Zeitbestimmung gründete zuerst Tyrwhitt auf die, wenn nicht zwingend richtige, so doch immerhin wahrscheinliche Deutung einer Stelle des ersten Akts. Die Wärterin spricht mit der Lady Capulet über Julia's Alter:

„Elf Jahr ist's", sagt sie, „seit wir's Erdbeben hatten:
Und ich entwöhnte sie (mein Leben lang
Vergess' ich's nicht) just auf denselben Tag."

Nun ist es Thatsache, daß Shakespeare Anspielungen auf Zeitbegebenheiten nicht abhold war, und nach einer Nachricht Gabriel Harvey's (in einem Briefe in der Vorrede zu Spenser's Werken) spürte man in der That am 6. April 1580 in England einen Erdstoß. Damit fiele das Trauerspiel ins Jahr 1591. Drake versucht eine positive Beweisführung für das Jahr 1593. Er hält es für einen Widerspruch, daß Julia für vierzehnjährig erklärt wird, während wir eben

---

*) Dafür zeugt, ganz abgesehen von allen bestimmten chronologischen Angaben und Berechnungen, schon Vers und Sprache, namentlich die italienisirenden Wortspiele und Concepte, der häufig angewendete Reim und der in ganzen Scenen mit den fünffüßigen Jamben wechselnde Alexandriner.

erfahren, daß man sie vor elf Jahren entwöhnte. Nehme man ihr Lebensalter für diesen Zeitpunkt als das gewöhnliche von einem Jahre, so müsse die Amme sich bestimmt verrechnet haben, und es seien dreizehn, nicht elf Jahre nach dem Erdbeben vergangen. Daß Shakespeare die ursprüngliche Anlage des Drama's wie die des Hamlet, später vervollkommnete, wird durch die Verschiedenheit der ersten und zweiten Ausgabe, wenn nicht strict bewiesen, so doch wahrscheinlich gemacht. Jene erschien 1597 und bezeichnet das Stück bereits als ein oft und mit großem Beifall gegebenes. Sie weicht vielfach von dem gangbaren Texte ab, der erst 1599 herauskam. Die Anspielung auf Spenser's 1596 gedruckte Fairy Queen, welche man wohl nicht mit Unrecht in Mercutio's Schilderung der Königin Mab erblickt, könnte sehr gut ein späteres Einschiebsel des Dichters sein (wie sie denn auch im Zusammenhange der Scene als ein Hors-d'oeuvre deutlich sich kennzeichnet), und würde für die spätere Entstehung des Stücks Nichts beweisen. Den Stoff und einen guten Theil der Charakteristik entnahm Shakespeare, seine alte Weise auch hier nicht verlassend, einem Gedicht des Arthur Brooke, aus dem Jahre 1562:

„The tragical historye of Romeo and Juliet written first in Italian by Bandele, and nowe in English by Ar. Br. — In aedibus Richardi Tottelli. — Novb. 1562."

Brooke selbst hatte aus italienischen Quellen geschöpft, zunächst aus Bandello; aber auch dessen Erzählung ist aus alten Sagen geflossen, welche vor ihm Luigi da Porta und Massuccio bearbeitet haben, Letzterer schon 1470. Bei Massuccio spielt die Geschichte in Siena. Der Liebhaber heißt Marietto, die Heldin Gianetta. Die heimliche Ehe, die Ermordung des Vetters der Frau, die Verbannung, die von der Familie verlangte Heirath, der Schlaftrunk, die Versäumniß des Boten — Alles dies ist schon in dieser rohesten und ältesten Form der Sage gegeben. Aber die Katastrophe ist prosaischer und verletzender. Marietto, eigenmächtig aus der Verbannung heimgekehrt, wird von der Justiz ergriffen und hingerichtet. Gianetta erblickt sein blutiges Haupt auf dem Stadtthor und birgt dann ihre Verzweiflung in einem Kloster, wo sie bald durch den Tod erlöst wird. — Bei Luigi da Porta (Anf. saec. 16) ist die Sage schon reicher gegliedert. Durch die interessanten, in Shakespeare's Dichtung übergegangenen Nebenpersonen werden die Situationen vervielfacht, die Effecte vorbereitet und gesteigert. Wir haben die streitenden Montecchi und Ca-

puletti vor uns, eine Andeutung des Erzählers erinnert an Rosalinde, Julia's Vorgängerin in Romeo's Herz; das erste Zusammentreffen auf dem Feste wird lebendig geschildert. Der stehende, gutmüthige Mönch der italienischen Novelle, wenn auch noch lange nicht Shakespeare's edel denkender und weiser Lorenzo, hilft den Liebenden an's Ziel (und zwar in der Kirche, im Beichtstuhl), und die Ereignisse folgen dann bis zum Schlusse ganz wie bei Shakespeare. Aus Luigi da Porta schöpfte Bandello, und aus diesem erst der redselige, moralisirende Brooke, wahrscheinlich die unmittelbare Quelle des Trauerspiels. Wir haben eben einen jener unverwüstlichen Stoffe vor uns, welche, sich in die Nacht der Zeit verlierend, von Volk zu Volk wandernd, in den verschiedensten Sprachen und Kunstformen ihre Wirkung bewähren; bleibende, geheiligte Symbole für die einfachsten und darum mächtigsten Combinationen menschlichen Wollens, Empfindens und Könnens. Aber indem diese Quelle berauschender Poesie aus den heitern Gebieten südlich-romanischen Genuß-Lebens in die ernstere, rauhere und großartigere germanische Welt eintrat, erweiterte sie sich zu einem mächtig daher brausenden Strome, mit gefährlichen Strudeln und geheimnißvollen Tiefen, aber auch mit reicherer Fülle des belebenden und erquickenden Elements. Die Romantiker und ein großer Theil des nicht kritischen Publicums preisen Romeo und Julia vornehmlich um des eigenthümlich südlichen Hauches willen, der diese Dichtung durchzieht; es ist die Gluth der Empfindung und die liebliche Pracht der poetischen Sprache, welche ihnen vor Allem den poetischen Werth des Stückes bestimmen. Schlegel gab dieser Anschauung den beredtesten Ausdruck in der berühmten Stelle der dramatischen Vorlesungen:

„Es war Shakespeare aufbewahrt, Reinheit des Herzens und Gluth der Einbildungskraft, Sanftmuth und Würde und heftige Leidenschaft in einem idealen Bilde zu verbinden. Durch die Weise, in der er es behandelte, ist es ein glorreicher Lobgesang des Gefühls geworden, welches die Seele adelt und ihr ihre volle Erhabenheit giebt, welches die Sinne selbst in Geist veredelt — und gleichzeitig eine schwermüthige Klage über seine Gebrechlichkeit, die seiner Natur entspringt wie den Verhältnissen des Lebens: gleichzeitig die Apotheose und das Grablied der Liebe. Sie erscheint hier wie ein himmlischer Strahl, der sich zur Erde herabsenkend in einen Blitz sich verwandelt, durch den sterbliche Wesen verzehrt werden, im Augenblicke des Entbrennens. Was der Duft des südlichen Frühlings Bezauberndes hat,

was im Gesange der Nachtigall schmachtet, und in der sich öffnenden Rose wollüstig erglüht, das durchweht dieses Gedicht. Das Süßeste und das Bitterste, Liebe und Haß, sprudelnde Laune und düstere Ahnung, Liebesumfangen und Begräbniß, die Fülle des Lebens und Selbstvernichtung — hier ist das Alles innig vereinigt. Und alle diese Gegensätze sind in dem harmonischen und wunderbaren Werk so gemischt, daß der Widerhall, den das Ganze im Gemüthe zurückläßt, nur ein einziger, endloser Seufzer scheint."

Und Philarète Chasles giebt den gleichen, hier unwiderstehlich auf den Leser eindringenden Empfindungen in seiner ächt französischen pittoresken Weise einen trefflichen Ausdruck in der Stelle:

„Wer erinnert sich nicht jener herrlichen Sommernächte, während welcher die Kräfte der Natur sich zu entwickeln streben und dennoch zu schlummern scheinen: wer gedächte nicht jener Nächte, welche ein Gemisch innerer Gluth und überströmender Thatkraft sind, eine Vereinigung ungestümer Kraft und erquickender Frische?

„Die Nachtigall singt ihre schönsten Lieder in heiliger Stille der Gehölze und die Kelche der Blumen sind noch zur Hälfte geschlossen. Ein bleicher Schimmer rosigen Lichts steigt empor über den Wipfeln grüner Bäume und am Saume der Hügel. Diese tiefe Ruhe, man fühlt es, birgt eine geheime, erquickende Kraft in sich. Unter jenem melancholischen Schweigen der Natur schlummert ein mächtiges Fühlen. Unter jener kühlen, vom blassen Lichte des Mondes und dem Flimmern nächtlicher Gestirne beleuchteten Dunkelheit erräth man leicht den verhaltenen Duft einer sinnigen Blumenwelt, die, noch mit Schweigen bedeckt, ungeduldig der Stunde des Erwachens harrt.

„Dies ist die eigenthümliche Atmosphäre, in welcher Shakespeare's wundervollste Schöpfung athmet: Romeo und Julia."

Wem spräche dieses warme, beredte, zartsinnige Lob nicht aus dem eignen Herzen! Es giebt treu und lebendig den ersten, überwältigenden Eindruck wieder, den die wunderbare Fülle des Gedichtes in der Seele des fein fühlenden Lesers zurückläßt; aber es ist weit entfernt der Würde der Shakespeare'schen Tragödie ein Genüge zu thun; es dringt nicht vor von dem glänzend strahlenden Gewande bis zu dem Herzen des Kunstwerkes. Shakespeare begnügte sich hier nicht, die Liebe zu schildern in ihren Entzückungen und ihren wildesten Schmerzen — er zieht den Schleier fort von ihrer räthselvollen Verbindung mit den sittlichen Grundgewalten des Lebens, er legt die ge-

heimsten Fasern bloß, mit welchen sie eindringt in den Kern des Charakters, er ist nicht nur der Maler der großen Passion: er ist gleichzeitig ihr Physiolog. Versuchen wir, dieses Urtheil zu begründen.

Es muß zunächst die Sorgfalt auffallen, mit welcher Shakespeare hier fast sämmtliche Nebenrollen behandelt, so wie der ungewöhnlich breite Raum, welchen er den humoristischen Scenen neben den pathetischen giebt. Augenscheinlich ist er bemüht, uns den Schauplatz gegenwärtig zu halten, auf welchem das Schicksal der Liebenden sich verwickelt und entscheidet; wir werden beständig angehalten in der mondbeglänzten Zaubernacht des Gefühls den hellen Tag des Lebens, der Thatsachen nicht zu vergessen; nicht als die abstracten Liebhaber des Minneliedes und der erotischen Novelle, sondern als bestimmte Personen in den allerconcretesten Verhältnissen treten uns Romeo und Julia entgegen. Wir werden daher wohl thun, uns diese Verhältnisse genau anzusehen, ehe wir unser Urtheil dem stürmischen Meer poetischer Entzückungen und tragischer Affecte anvertrauen. So viel ist nun auf den ersten Blick klar: diese Verhältnisse sind weit entfernt, den Bedingungen einer wohlgeordneten Gesellschaft zu entsprechen. Wir haben ein Stück ächt mittelalterlich-italienischen Lebens vor uns, wie Shakespeare und die Gebildeten seiner Zeit es durch die Lectüre der italienischen Novellisten kannten, wie Goethe es dem großen lesenden deutschen Publicum durch seine Uebersetzung des Benvenuto Cellini vorgeführt hat: Viel Leben und wenig Ordnung, reiche Geistesbildung neben moralischer Verwilderung und ungebändigtster Leidenschaft, alle Blüthen einer verfeinerten Cultur neben einem hohen Maße von sittlicher Rohheit. Blutige Straßenkämpfe wechseln im Leben der Cavaliere mit glänzenden Festen, in den Boudoirs der Damen spielen drastische Ammenscherze ihre Rolle neben den Sonetten Petrarca's, das Giftfläschchen hat seinen Platz unter den Geheimnissen der Toilette und im glänzenden Gewande höchster Geschmacks- und Kunstbildung verliert die Leidenschaft beinahe das Bewußtsein ihres verwerflichen Gegensatzes gegen die natürliche und nothwendige Ordnung des Lebens. Das Drama versetzt uns nach dem bei allem Glanz und allen Schattenseiten dieser Zustände reich betheiligten Verona. Zwei vornehme Familien stören durch ihre Händel den Frieden der Stadt, die Sicherheit der Straßen; sie treten das Gesetz des Fürsten unter die Füß in blinder Leidenschaft, ohne den Schatten einer Berechtigung. Die Eröffnungsscene zeigt ihre Diener in widerwärtig-lächerlichem Raufen,

mitten inne zwischen natürlicher Feigheit, rachsüchtiger Erinnerung an früheren Zwist und Streben nach der Gunst ihrer Herren; die Bürger, mit Recht erbittert über das wüste Treiben, schlagen mit Knütteln darunter, kaum daß die Dazwischenkunft des Fürsten dem Skandal für den Augenblick Ruhe gebietet. Als typische Vertreter dieses sinn- und grundlosen Familienzwistes und wüstester adliger Raufsucht ragen Tybalt und Mercutio aus der Masse hervor, der Erste in jedem Zuge als der jähzornige, tückische, übermüthig stolze und unversöhnliche Wälsche, wie unsere germanische Phantasie ihn sich so gerne herausstaffirt. Seine Tapferkeit freilich ist unzweifelhaft. Er ist nach des Feindes Zeugniß „kein papierner Held, ein beherzter Ceremonienmeister der Ehre. Ein Raufer! Ein Ritter vom ersten Range." Aber seine bösartige Tücke kommt seiner Tapferkeit gleich. „Wie die Hölle haßt er den Frieden," welchen der ruhigere Benvolio ihm bietet. Mit Mordgedanken erblickt er Romeo auf des Capulet Fest; kaum daß das ernste Gebot des Wirthes und Familienhauptes ihn von grober Verletzung des Gastrechts zurückhält, aber er giebt seinen Sinn darum nicht auf und treibt es beim ersten Anlaß mit Gewalt zu der ihm und Allen verderblichen Katastrophe. Shakespeare läßt sich hier die Gelegenheit nicht entgehen, einer der schlimmsten Modenarrheiten seines Zeitalters derb zu Leibe zu rücken. Es war bereits mehrfach die Rede von der geckenhaften Händelsucht, dem ebenso albernen als gefährlichen Spiel der Duell-Renomage, in welchem der Adel des 16. Jahrhunderts sich für das verlorene Fehderecht des Mittelalters zu entschädigen suchte. Dies renomistische Unwesen, wie der ihm entsprechende Ton der gezierten Hofsprache empfing seine Anregung und Muster vornämlich aus Italien und Frankreich. Da bekommt denn nun Tybalt, der Typus des vornehmen Italieners, und mit ihm alle die übergalanten Herren auf der Shakespeare'schen Bühne den Sermon zu genießen:

„Der Henker hole diese phantastischen, gezierten lispelnden Eisenfresser! Ist das nicht ein Elend, daß wir mit diesen ausländischen Schmetterlingen heimgesucht werden, mit diesen Modenarren, diesen Pardonnez-Moi, die so stark auf neue Weise halten, ohne jemals weise zu werden!"

Nicht viel weiser übrigens, aber doch ein gutes Theil liebenswürdiger und angelsächsich-treuherzig benimmt sich Mercutio, der sanguinische Humorist (so weit dies möglich) unter den übermüthigen, rohen Gesellen, wie Tybalt, der melancholische Duckmäuser. Mercutio erfreut

sich unter den Shakespeare'schen Humoristen der besondern Gunst unserer Romantiker, obgleich, oder vielleicht weil das tiefere Gemüth der meisten Uebrigen ihm abgeht, oder doch wenigstens nicht Gelegenheit findet, sich zu zeigen.

„Ein Hofmann, überall höchlich geachtet, denn er verstand zierlich zu reden und hatte lustige Einfälle. Wie ein Löwe unter Lämmern kühn einhertritt, so war Mercutio zu schauen unter den verschämten Mädchen."

In diesen Worten lieferte schon Brooke dem Dichter einige wesentliche Grundzüge seiner Erscheinung, die Shakespeare freilich etwas ins Derbe ausgeführt hat. Mercutio's Reden sprudeln von zum Theil recht kräftigem, ja cynischem Witz, mit dem er nicht Freund, nicht Feind verschont. „Der Teufel plagt ihn, um Andere zu plagen" — es ist ihm gleich, an wem er sich reibt. Seine Bolzen müssen fliegen, und hätten sie keine andere Zielscheibe, als das Brusttuch einer alten verschrumpften Amme. Er hört sich eben gerne reden, und spricht „in einer Minute mehr, als er in einem Jahr verantworten kann." Er ist vielleicht der Roheste in der ganzen Gesellschaft. Die Katastrophe ist zu großem Theil sein Werk. Als der ächte, rand- und bandlose Händelmacher tritt er den Capulets entgegen. „Laßt es ein Wort und einen Schlag sein" ruft er dem Tybalt entgegen, der ihn „auf ein Wort" bei Seite bittet. Da Romeo, in der frischen Seligkeit seiner Liebe, den „Schurken" seines „Verwandten wider Willen" (des Tybalt) ruhig einsteckt, zieht er auf der Stelle vom Leder — und nicht Bitten, nicht Vernunftgründe des Freundes, viel weniger Erinnerung an das Gesetz und das Gebot des Fürsten — sondern das kalte Eisen des Gegners bringt ihn zur Ruhe. Bei alledem hat diese rauhe, eckige, wunderliche, wenn nicht geradezu unschöne Gestalt etwas Wohlthuendes welches sie von der ganzen Umgebung sehr vortheilhaft abhebt. Es geht ein Zug der Wahrhaftigkeit und intellectuellen Gesundheit durch sein gesammtes Auftreten, der, trotz aller Verwilderung dieses brach liegenden Ackers, für die Güte des Bodens unzweifelhaft Bürgschaft leistet. Sein unbändiger Witz hat mit übermüthiger Zierbengelei Nichts gemein. Gegen ihn und Seinesgleichen ist das goldene Goethe'sche Wort nicht gesprochen:

„Wer sich nicht selbst zum Besten haben kann,
Gehört auch selbst nicht zu den Besten."

Seine eigene Häßlichkeit wird von seinem Witz nicht mehr verschont, als die der Amme:

„Gebt ein Gehäuse für mein Antlitz mir,
'ne Larve für 'ne Larve! Nun erspähe
Die Neugier Mißgestalt: Was kümmert's mich?"

So führt er sich selbst ein. Den klaren, sicheren Rationalismus aller Shakespeare'schen Humoristen theilt er in vollem Maße. Den von bösen Ahnungen, den Kindern des erregten Bluts, befangenen Romeo tröstet er durch seine heiter kräftigen Vorstellungen über das „Nichts" der Träume und phantastischen Einbildungen, nachdem er von deren poetischen Symbolen in der Schilderung der Königin Mab eben ein so glänzendes Bild und von seiner eigenen ästhetisch-literarischen Bildung eine treffliche Probe gegeben. Seine Festigkeit, die Unabhängigkeit seiner Vorstellungsweise wird im Angesicht des Todes garnicht erschüttert. Seinen letzten Athem verwendet er zu freilich verdammt bittern Späßen über das „Loch, nicht so tief wie ein Brunnen, und nicht so weit, wie eine Kirchenthüre, das aber doch gerade hinreicht, um die Seele durchzulassen" — und es ist gewiß nicht ohne Bedacht geschehen, daß der Dichter gerade dieser durch und durch angelsächsischen Natur jenen Sermon gegen die gezierte Barbarei der wälschen Sitte in den Mund legt. Es ist eben nur die ungebändigte Leidenschaft, welche ihn mit dem finstern Tybalt in eine Sphäre verweist, nicht die innerste Natur seines Wesens.

Diese Leidenschaftlichkeit aber, dies unbändige Sich-Gehen-Lassen bildet recht eigentlich die geistige Atmosphäre, in welche der Dichter uns einführt, deren Einfluß hier weder Alter, noch Geschlecht, noch Bildung sich entziehen. Selbst Benvolio, der Ruhigste von Allen, hat seinen Antheil daran. Da er den Mercutio zum Frieden mahnt, bekommt er eine Aufzählung seiner eigenen Sünden zur Antwort, die alle Schandmäuligkeit des tollen Gesellen abgerechnet, immer noch ein gutes Maß heißblütiger, unbändiger Laune auf seinem Conto läßt. Die grauköpfigen Alten gehen der Jugend keineswegs mit gutem Beispiel voran. Ihr Ungestüm macht gleich in der ersten Scene einen tragi-komischen Gegensatz gegen ihre gebrechlichen Jahre. Capulet namentlich ist ganz Mercutio, aber ohne dessen drastischen Witz und ohne die Entschuldigung des jugendlich-heißen Bluts. Wie alle Bonvivants ist er im Grunde eine gutmüthige Haut. Er zuerst fügt sich, nachdem seine erste Hitze verraucht ist, dem fürstlichen Friedensgebot.

„Für Greise, wie wir sind,
Ist Frieden halten, denk' ich, nicht so schwer!“

Das sind seine Worte, als er die Nachricht empfängt. Da der Sohn des feindlichen Hauses ungeladen auf seinem Balle erscheint, kommt es ihm nicht in den Sinn, das Gastrecht zu brechen. Er braust ordentlich auf gegen den tückischen Tybalt, der ihm das zumuthet. Der Familienzwist hält ihn nicht ab, den Sohn seines Feindes ohne allen hämischen Neid nach seinem Werthe zu preisen:

„Er hält sich als ein wackrer Edelmann,“
Und in der That, Verona preiset ihn
Als einen sitt'gen, tugendsamen Jüngling!“

So urtheilt er über Romeo. Seiner Tochter ist er ein guter, nachgiebiger Vater. Ihre Wahl gedenkt er durch keinen Zwang zu beschränken:

„Sein Will' ist von dem ihren nur ein Theil!“

Aber alle diese Gutmüthigkeit, dies biedermännische Wesen hat nur einen zweifelhaften Werth. Es ist nie in die Zucht des Willens genommen worden, die allein das rohe Erz des Instincts zu dem reinen Metall des geschlossenen Charakters läutert. Das erste beste Ereigniß kreuzt, kaum einmal seinen Willen, sondern einfach seine Laune — und der lustige, derb-gutmüthige alte Herr verwandelt sich in die widerwärtige Gestalt des grauhaarigen Brausekopfs, der bejahrten Thorheit. Nichts natürlicher, wahrer, so recht aus der Fülle des realen Lebens geschöpft, als diese jähen Wechsel seiner Stimmung, da Julia ihn beim Wort nimmt und seinen Willen wirklich „als einen Theil des ihrigen“ ansehen will. Seine rohe, unbändige Natur macht sich auf der Stelle in gemeinen Schimpfreden Luft, er erhitzt sich an seinen eigenen Worten, bedroht schließlich die Tochter, die nur um Aufschub bittet, mit schimpflicher Verstoßung und Enterbung: eine so nachdrückliche als ernste Illustration der täglich zu machenden Erfahrung, daß Selbstbeherrschung und edles Maß ihren zuverlässigen Halt in der Stärke des Willens haben, und nicht in der Schwäche der Leidenschaft, daß der nicht bekämpfte Instinct mit den Jahren wohl an Kraft und Nachdruck abnimmt, aber nicht an Heftigkeit und launischer Willkür. Daß die beiden Frauen, welche in dem Hause des alten Sprudelkopfes das Regiment führen, diese Umgebungen weitaus nicht ver-

schönern, bedarf kaum der Erwähnung. Das Schicksal stellt dem nach Liebe und Vertrauen sich sehnenden Herzen der heranwachsenden Julia die Wahl zwischen einer Amme, dem unübertroffenen Muster des schwatzhaften, zudringlichen, thierisch gutmüthigen, aber durch gründliche Entwöhnung von allem Denken in den Zustand sittlicher Unzurechnungsfähigkeit versunkenen Weibes — und zwischen der Mama, die bei der ersten passenden Gelegenheit zur Anwendung des Giftfläschchens räth. Man sieht, es ist ein wildverwachsenes Gehege, aus dessen Unkraut sich die beiden Blumen erheben, deren duftige Schöne — und deren frühes trauriges Welken die Dichtung feiert.

Es ist nun an der Zeit, die beiden Hauptgestalten der Tragödie ins Auge zu fassen, in sorgsamer Beobachtung ihrer Entwickelung nach dem Kern ihres Wesens zu spähen. Vielleicht, daß uns dann auch ein Blick verstattet wird in das innerste Heiligthum der Tragödie, in jene Werkstatt, in der durch die Verkettung menschlichen Wollens und Thuns mit gegebenen Verhältnissen die Netze des Schicksals sich weben.

Es liegt vor allem zu Tage, daß wir den Helden uns reich ausgestattet zu denken haben mit jenem Fonds natürlicher Begabung und Kraft, den das sogenannte Schicksal in seinen Opfern nicht missen mag. Wir hörten schon, wie der Feind ihn lobte als einen sitt'gen, tugendhaften Jüngling, als einen wackern Edelmann; von seiner Tapferkeit sehen wir die schlagendsten Proben. Er zeigt sich dem gefürchteten Tybalt überlegen; und wenn wir auch nicht berechtigt sind, ihn als gänzlich unberührt zu betrachten von den Modethorheiten der Zeit (Mercutio giebt ihm schwerlich ganz ohne Grund den „bon jour“, den „französischen Gruß für seine französischen Pumphosen“) so bildet die Grazie, die maßvolle Anmuth, der vollendet edle Anstand seines Auftretens, wo er sich eben zusammennimmt, den erfreulichsten Gegensatz gegen das rohe, zerfahrene Wesen seiner Umgebung. Wir werden gleich Gelegenheit haben, diesen Punkt bei Betrachtung der Ballscene noch näher ins Auge zu fassen.

Seine Bekanntschaft machen wir in dem kritischen Stadium einer an sich ungefährlichen Jugendkrankheit. Es ist jene „im Auge ruhende Liebe“ der frühen, aufblühenden Jugend, jene launische, grillenhafte „Liebe im Müßiggang“, das erste stammelnde, verworrene Zwiegespräch des Herzens mit der kaum erwachten Natur, jene Liebe, bei der die Persönlichkeit noch kaum aus der Gattung hervortritt. Merkwürdiger Weise hat man diese „überflüssige Intrigue“ dem Dichter zum

Vorwurf gemacht*) — als ob nicht bis auf diesen Tag jeder Romeo für eine, resp. für ein halbes Dutzend meistens mehr oder weniger junonischer, voll aufgeblühter Rosalinden seufzen müßte, ehe ihm die Augen für seine Julia aufgehen! Eine erste Jünglingsliebe, die das ganze Leben beherrscht und erfüllt, sie ist ein treffliches Ingrediens für tugendhafte Romane und sentimental-christlich-romantische Epen; Shakespeare ist nicht der Mann, die Naturwahrheit seiner Gestalten so unsinnigen Phrasen zu opfern.

Romeo tritt uns also in dem Paroxysmus einer regelrechten Primaner-Liebe entgegen. „Am frühen Morgen, im dunkeln Schatten der Kastanien, mehrt er den Thau durch seine Thränen, bei Tage sperrt er sich in die dunkle Kammer.“ Das sind für einen jungen Edelmann und Majoratserben, der nichts Nöthigeres zu thun hat, noch nicht eben gefährliche Dinge. Sie ließen sogar baldige Genesung hoffen, wenn nur ein bedenkliches Symptom sich wegschaffen ließe. Wenn einen achtzehnjährigen, gesunden Jungen seine Fensterliebe gegrüßt hat, so läßt es ihm keine Ruhe, bis wenigstens ein mitfühlendes Herz seinen Jubel theilt — und Gnade Gott dem Ohr des Herzensfreundes, wenn die Treulose vielleicht einmal ihren Kanarienvogel interessanter fand, als den linkischen Bückling ihres angehenden Romeo. Die richtige Komödienliebe, bei der Niemand zu Schaden kommt, sie besteht einmal nicht ohne Vertraute, ja wir dürfen hinzusetzen, Männerliebe fühlt überhaupt das Bedürfniß der Mittheilung, und sie wird es befriedigen, wo nicht ausdrückliche Pflichten oder Interessen sie hindern. Es ist augenscheinlich eine abnorme, krankhafte Anlage, welche schon dem Liebhaber Rosalindens diese natürliche Linderung versagt. „Er flieht die Freunde, offener Mittheilung abgeneigt, der eigenen Neigungen Vertrauter.“ Dem Trost und der Klage unzugänglich, wird seine Knospe vom Wurme zernagt. Solch angebornes Mißtrauen in früher, unerfahrener Jugend ist entweder ein Zeichen von Schwäche oder —

*) Diese Episode ist beiläufig nicht Shakespeare's Erfindung. Der Dichter fand sie bei Brooke ganz fertig vor. „Und während er sein schon parteiisches Auge auf sie richtete,“ heißt es von Romeo während des Balles, „ward seine frühere Liebe, für die er noch so eben sterben wollte, so schnell vergessen, als wäre sie niemals dagewesen. Das Sprüchwort sagt: Aus den Augen, aus dem Sinn! Wie ein Nagel den andern aus dem Brette treibt, so treibt eine neue Liebe die alte aus dem Gemüth.“

was noch gefährlicher — von schwer beweglicher Kraft, von einem Mangel jenes Beobachtungs- und Orientirungs-Sinnes, der in leidenschaftlichen Krisen den Blick instinctartig nach Außen wendet, und die edlen, innern Organe vor den Anfällen der Krankheit bewahrt.

In diesem Zustande nun folgt Romeo dem Drängen der lustigen Freunde zum Feste der Capulets. Genußdürstend, in seiner Jugendliebe verletzt, leidenschaftlich und schwermüthig ist sein Herz jedem Eindrucke wehrlos geöffnet. Die Ahnungen, welche ihn auf der Schwelle ergreifen, sind augenscheinlich nicht Wirkungen, sondern mitwirkende Ursache der kommenden Dinge. Nicht das in der Luft schwebende, geheimnißvolle Schicksal erregt seine Phantasie, sondern seine erregte Phantasie führt ihn dem Schicksal entgegen.

Es ist nun Zeit, das Wesen ins Auge zu fassen, in dessen Gestalt ihn sein Verhängniß ergreift.

Wie Romeo, steht Julia vor dem geheimnißvollen Vorhange, welcher das Traumleben der Kindheit von den Aufregungen, Genüssen und Schmerzen des vollkräftigen Lebens trennt. Leider sind es nicht eben geweihte Hände, welche sich ein Geschäft daraus machen, den Vorhang zu lüften. Von den pädagogischen Grundsätzen der Wärterin giebt ihre Erzählung vom Erdbeben und vom Taubenschlage und von ihrem seligen Manne ein mehr natürliches als erbauliches Bild, — und Mama und Papa thun das Ihrige, die Ausbildung der vierzehnjährigen, heißblütigen Italienerin zu vollenden. Man kann schon denken, daß Mama eine aufmerksame Schülerin hat, wenn sie die Reize des vornehmen, jungen, stattlichen Freiers schildert, welchen die Familie der Erbtochter bestimmt hat. Julia ist offenbar noch vollkommen reine Unschuld, aber ihre Neugier (wenn auch nicht ihr Verlangen) ist doch sichtlich erregt, als sie entgegnet:

„Gern will ich sehn, ob Sehen Neigung zeigt.
Doch weiter soll mein Blick den Flug nicht nehmen,
Als ihn die Schwingen Eures Beifalls tragen."

In dieser Stimmung eilt sie zu den berauschenden Genüssen des glänzenden Festes, auf dem ein Augenblick über ihr Leben entscheidet. Man hat über die Möglichkeit und Naturwahrheit der berühmten Ballscene vielfach gestritten. Ich glaube, schon die bis jetzt gewonnene Kenntniß des Paares muß einen guten Theil dieser Bedenken zerstreuen. Der Rest aber schwindet bei unbefangener Betrachtung des Vorganges selbst, so wie bei gebührender Erwägung gewisser Voraussetzungen,

welche auf seine Form nothwendig wirken mußten. Ich sage auf die Form, denn von dieser ist hier überhaupt nur die Rede; die Sache selbst, der plötzliche Sieg der Leidenschaft über zwei jugendlich glühende, unerfahrene, zu erhöhter Empfänglichkeit durch alle Verhältnisse nothwendig gestimmte Herzen — diese Thatsache wiederholt sich zu oft und zu nachdrücklich vor unsern Augen, als daß es nöthig scheinen könnte, diesem unerschöpflichen Thema der Lyrik, von Salomo bis auf Heine, hier das Opfer einiger sentimentalen Phrasen zu bringen. Aber auch das stürmische, rasche Vordringen des Liebhabers und das scheinbar zu schnelle Gewähren der Dame verliert alles Auffallende, wenn man über der Gluth der Bewerbung ihre gemessene, geistreiche Form nicht vergißt, so wie die Sitte des Jahrhunderts und des Landes und Volkes. Die Scene ist ein merkwürdiges Beispiel für die Wirksamkeit der edeln, idealisirenden Form, wo es gilt, der Natur ihre Rohheit zu nehmen und ihr doch ihre Stärke zu lassen. Der Parallelismus der Verse und der Gedanken, die höchste Eleganz und Geistesgewandtheit nimmt dem Ausbruche der Leidenschaft alles roh Natürliche und Verletzende, und umhüllt den starken, dämonischen Trieb mit dem Festgewande der durch die Gesellschaft geheiligten Sitte. Das „nach dem Buch Küssen“ würde allerdings eine deutsche Julia auf dem Balle sich höflichst verbitten — es ist jedoch, mit Gervinus, daran zu erinnern, daß die englische Sitte des sechszehnten Jahrhunderts darüber anders bestimmte. Ein Engländer von gutem Hause hätte damals gegen den Anstand verstoßen, wenn er, in die Gesellschaft tretend, die Damen nicht mit einem Kuß begrüßte. In dem „Leben des Kardinal Wolsey“ von Cavendish spricht die Gemahlin des französischen Grafen Crecy so zu einem englischen Gast:

„Da Ihr ein Engländer seid, bei denen es Sitte ist, alle Damen ohne Anstoß zu küssen, so will ich, obwohl es hier zu Lande nicht üblich ist, so frei sein, Euch zu küssen — und so sollt Ihr alle meine Damen begrüßen.“

Auch bei der Brautwerbung Heinrichs V. um Katharina von Frankreich ist von dieser englischen Nationalsitte die Rede.

Den Styl der ganzen Ballscene vergleicht Gervinus sehr treffend mit dem des Sonnets, das dem Dichter hier vorschweben mochte als die typische, gewissermaßen geheiligte Form für den poetischen Ausdruck leidenschaftlicher Liebeswerbung. Ebenso bleibt Julia bei ihrem berühmten Monolog vor der Hochzeitsnacht durchaus in der Weise, in

dem Gedankengange und den Bildern der damals üblichen Hochzeitsgedichte — und für die köstliche Abschiedsscene gab das in der Literatur des Mittelalters vielfach auftretende „Tagelied“ Form und Inhalt her, bis auf den Streit über Nachtigall und Lerche, über Mond und Sonne. Shakespeare rechnete an diesen lyrischen Stellen augenscheinlich auf die sympathetische Wirkung der anheimelnden, mit diesen Stimmungen gewissermaßen verwachsenen musikalisch-poetischen Weisen. Seine Originalität hat eben Nichts gemein mit der Effecthascherei einer überfeinerten ästhetischen Bildung. Die Kühnheit seines Ausdrucks, da wo der urselbstständige Gedanke sie heraus fordert, sie ruht auf dem sehr soliden Grunde einer vollkommenen Herrschaft über alle in der nationalen Ueberlieferung bewährt gefundenen Formen.

Meisterhaft motivirt ist sodann die Balconscene, welche in fast betäubend raschem Fortschritte der Handlung den Bund der Herzen durch das gegenseitige Geständniß besiegelt.

Julia, in tiefem Sinnen, in nachzitternder Aufregung des Festes und der ersten Liebeswonne halb laut vor sich hin sprechend, offenbart dem heimlich lauschenden Geliebten das süße Geheimniß. „Gern hielte sie streng auf Sitte, möchte gern verleugnen, was sie sprach.“ Es geht ihr schwer ans Herz, daß er von leichtem Sinne, von Flatterliebe sprechen könnte. Nun aber, da das Wort einmal gesprochen, haben die Förmlichkeiten des Anstandes Sinn und Zweck verloren. Nacht, Einsamkeit, daneben das Bewußtsein der Gefahr drängen zur Aufrichtigkeit — vor Allem die erhabene Naturgewalt der berauschendsten und furchtbarsten Leidenschaft in jugendlich glühenden Herzen. Bei alledem ist Julien die so natürliche Scheu und Besorgniß keineswegs fremd:

„Sie freut sich nicht des Bundes dieser Nacht,
Er ist zu rasch, zu unbedacht, zu plötzlich;
Gleicht allzusehr dem Blitz, der nicht mehr ist,
Noch eh' man sagen kann: Es blitzt!“

Dennoch ist gerade sie es, die gleich darauf die heimliche Vermählung verlangt.*) Es ist keine Frage, daß sie damit aus dem sichern Zauber-

---

*) Wer an einem recht glänzenden Beispiel sehen will, wie Shakespeare seine Quellen zu durchgeistigen und zu adeln wußte, indem er ihnen im Thatsächlichen bis in die kleinsten Einzelnheiten folgte, der vergleiche den Schluß des Balcongesprächs im Drama mit

kreise weiblicher Sitte und Scheu verwegen heraustritt und den Dämonen sich preis giebt, welche da draußen schadenfroh mit Glückes- und Liebeshoffnungen ihr Spiel treiben. Wir geben noch mehr zu: Der Schritt enthielte für eine erwachsene, wohlerzogene Dame in geordneten Verhältnissen nicht nur tragische Verschuldung — er wäre geradezu unnatürlich und unzart. Hier ist es denn doch wesentlich anders. Der Dichter kommt uns allerdings nicht durch ausdrückliche Erklärungen über Julia's Beweggründe zu Hülfe. Doch dürfen wir ihr immerhin zutrauen, daß sie an die Feindschaft der Familien dachte, an die Schwierigkeit des Wiedersehens, an die Gewalt der vollendeten Thatsache und des Sacramentes gegenüber dem Vater. Natürlich ist aber heißes Blut mehr im Spiel als Bedachtsamkeit. Julia thut, wenn auch noch so erklärlich und verzeihlich, sie thut den Fehltritt, bei dem das Schicksal sie faßt.

Nun aber scheidet sich in merkwürdiger Weise ihre Entwickelung von der des Geliebten. Die eine Bahn führt aufwärts aus der heißen und trüben Atmosphäre des leidenschaftlichen Naturtriebes auf die lichte Höhe heldenmüthiger, lauterster, durch aufopferndste Treue und Hingebung geheiligter Liebe, die andere verliert sich schnell in dem Abgrunde haltloser, verblendeter Verzweiflung. Es lohnt der Mühe, diesen Wandelungen zu folgen.

---

der entsprechenden Stelle bei Brooke. Bei Shakespeare läßt Julia, nachdem sie die Vermählung vorgeschlagen, ganz zuletzt sich die gerade in ihrer Einfachheit ins innerste Herz dringenden Worte entschlüpfen:

„Doch meinst du es nicht gut,
So bitt' ich dich, hör' auf zu werben, laß
Mich meinem Gram!"

Dafür legt ihr Brooke den nachfolgenden, wenigstens an Undeutlichkeit und unpraktischem Idealismus nicht leidenden Sermon in den Mund:

„Denn wenn du meine Ehre zu schädigen trachtest, so sollst du auch ferner dein Ziel verfehlen, wie du bisher gethan. Aber wenn deine Gedanken keusch sind und in Tugend gegründet, wenn die Heirath Ziel und Ende deines Verlangens ist, so will ich des Gehorsams nicht gedenken, den ich den Eltern schulde, noch des langjährigen Haders unserer Geschlechter, sondern ganz mich dir hingeben, mich und das Meine, und meines Vaters Hause entsagen, dir folgend, wohin du auch gehst. Doch wenn durch leichtfertige Liebe und ungesetzliche Werbung du die zarte Frucht meines Mädchenthums in ihrer Reife zu pflücken gedenkst, so thust du Unrecht. Und dann ersucht dich deine Julia, deine Bewerbung aufzugeben und sie unter ihren Angehörigen leben zu lassen."

Fassen wir zunächst Romeo in's Auge. Wir begegnen ihm am frühen Morgen nach der schicksalsschweren Nacht im Garten Lorenzo's. Seine Erzählung ist nicht geeignet, die Sorge zu zerstreuen, mit welcher der fromme Pater ihn kommen sieht. Aber das wohlwollende Herz und die Menschenkenntniß des Mannes Gottes besiegen alle Bedenken. Ist schon Romeo's Liebe noch lange nicht die beglückende, trostvolle, unwandelbare, zu allem Heil und aller Gesundheit führende Hingabe des männlichen Herzens, welche auf gründliche Kenntniß, auf bewußte Achtung und gemeinsames Streben ebenso sich gründet, als auf den sympathetischen Zug der Natur, so ist sie doch auch nicht mehr die „im Auge ruhende“ Liebe des unreifen Jünglings. Es ist eben der mächtige Trieb des Herzens, aus dem bei gesunder Entwickelung jene einzig wahre und ächte Liebe, jener herrlichste Schmuck und Lohn alles menschlichen Strebens hervorwächst. Und diesen Naturtrieb denkt Lorenzo zum Guten zu wenden, für seinen Schützling wie für die Gesellschaft. Die Vernunft giebt sich für einen Augenblick in den Dienst der Leidenschaft, um deren Kraft für vernünftige Zwecke zu zähmen.

Es ist aber kein Segen bei dem gefährlichen Bunde. Jene Verschlossenheit Romeo's, die wir als eine krankhafte Stelle seiner Natur schon oben bemerkten, sie weicht dem Glück so wenig als dem Unglück. Ein rechtzeitiges Wort von ihm hätte den verderblichen Streit unmöglich gemacht, der ihm nachher Glück und Leben kostet. Zu um so furchtbarerer Kraft steigert sich das in der Brust verschlossene Gefühl. Schon vor der Trauung hat der übermüthige Flug desselben die gefährliche Höhe erreicht, von der der trunkene Blick die Gefahr herausfordert, nicht ahnend, daß er von der auf Sturmesschwingen herbeigeeilten um so furchtbarer gefaßt und um so tiefer gestürzt werden muß, je höher und je freier die Stellung. Und die Gefahr läßt nicht auf sich warten. Nach schwachem Widerstande wird Romeo fortgerissen in ihren Wirbeln. Als er Mercutio's Leiche erblickt, übergiebt seine Liebe für einen verhängnißvollen Augenblick an die entflammte Wuth das Steuer des Schiffes. Und da der Feind gefallen und mit ihm die Hoffnung auf Versöhnung, Ruhe und Glück, zuckt es wie ein Blitz über das dunkle Chaos seines Gemüthes. Eine Welt von Reue, Jammer, Verzweiflung und Trotz drängt sich in dem Worte zusammen:

„Weh' mir, ich Narr des Glücks!“

Seine rasende Verzweiflung, als der Mönch ihm seine Verbannung ankündigt, ist nur zu wahr. Es ist der Gedankengang, oder sagen wir lieber, die Gefühlsscala, die sich genau bis ins Kleinste jedesmal wiederholt, wo eine wirklich heiße, tief brennende Liebe in die schauerliche Wüste der Trennung gestoßen wird. Und doch ist Lorenzo keineswegs der Philister, als den die Romantiker ihn anklagen, wenn er ruft:

„Du kindisch blöder Mann, hör' doch ein Wort!"

Kein vernünftiger Arzt wird den Kranken hassen oder verachten, der im Fieber phantasirt, aber er wird ihm auch das Sturzbad nicht ersparen, wenn er es für nöthig hält, um das Delirium zu heben. Nur zu sehr ist Lorenzo im Recht, wenn er dem Rasenden mit den Worten zu Leibe geht:

„Bist du ein Mann?
Dein Aeußres ruft, du seist es; deine Thränen
Sind weibisch; deine wilden Thaten zeugen
Von eines Thieres unvernünft'ger Wuth!"

Die Wirkung bleibt denn auch nicht aus. Doch thut man der Philosophie Lorenzo's wohl schwerlich Unrecht, wenn man seinen praktischen und gefälligen Rathschlägen den Löwentheil an dem Verdienst dieser Bekehrung zugesteht. Und wie wenig gründlich diese Bekehrung war, das zeigt sich nur zu bald. Die erste, oberflächliche Nachricht von dem vermeintlichen Unglück stürzt den in Mantua in süßer Hoffnung schwelgenden Romeo jählings zurück in die alte, trotzige, verstockte, schwachmüthige Verzweiflung:

„Ich biet' euch Trotz, ihr Sterne!"

Das ist das ganze Raisonnement, mit dem er dem Schicksal verwegen den Handschuh hinschleudert. Alle heilsame Ueberlegung weicht von ihm. Julia's unverändertes, garnicht leichenhaftes Aussehen macht den auf den Abgrund Losrennenden nicht stutzig. Sein Ungestüm kommt dem Zufall zu Hülfe, der die Absichten des Freundes kreuzt. Sich und allen ihm nahe Kommenden verderblich, geht er elend zu Grunde, wie es Lorenzo vorher sagte.

Wie anders Julia!

Von dem Augenblick an, da sie in dem vermessenen Entschluß der heimlichen, schnellen Vermählung über ihr Schicksal die Würfel geworfen, ebbt der wild ausgetretene Strom ihres Gefühls lieblich zurück in die Grenzen ächt weiblicher, maßvoller Haltung; innigste

Hingabe verbindet sich mit vollkommener Selbstbeherrschung und entschlossenstem Muthe; das leidenschaftliche, vierzehnjährige Mädchen blüht auf zu der wunderherrlichen Gestalt des vollendeten, liebenden Weibes!

Schon bei der Trauung bildet ihre Haltung den erfreulichsten Gegensatz gegen Romeo's maßlosen Jubel, in dem Wort:

„Gefühl, an Inhalt reicher als an Worten,
Ist stolz auf seinen Werth und nicht auf Schmuck!
Nur Bettler wissen ihres Guts Betrag.
Doch meine treue Liebe stieg so hoch,
Daß keine Schätzung ihren Werth erreicht!"

Dann, als die Wärterin mit der Schreckensnachricht von der Verbannung kommt, faßt sie sich unendlich leichter und schneller als Romeo gegenüber dem väterlichen Freunde. Als die Mama auf „ein kräftig Tränkchen für Romeo sinnt", parirt sie auf der Stelle die Gefahr, indem sie sich selbst zur Vollstreckerin der That anbietet. Mit derselben Gegenwart des Geistes begegnet sie den Nachstellungen der Amme. Der erste Blick in die gemeine Seele des kupplerischen Weibes macht aller lang gewohnten Vertraulichkeit plötzlich ein Ende. Und ihr heldenmüthiger Entschluß, vor Allem das Selbstgespräch, nach welchem sie den Schlaftrunk nimmt, vollendet den Triumph und die Läuterung ihres Charakters.*) Nicht im Fieber des Enthusiasmus nimmt

---

*) Es erfordert jedoch die Gerechtigkeit, zu bemerken, daß Shakespeare's Verdienst sich hier lediglich auf die Form, auf die wundervolle Kraft der Sprache beschränkt. Den Gedankengang des Monologs fand er ganz vollständig bei Paynter und Brooke. Die Stelle lautet bei dem Letzteren:

„Ich muß den Trank nun nehmen, den ich hier bei mir habe, dessen Kraft und Wirkung ich noch nicht kenne. Und aus dieser Klage erhob sich ein anderer Zweifel: Wie weiß ich denn (sprach sie), ob dies Pulver früher oder später wirken wird, als es soll, oder vielleicht gar nicht? Dann wird meine List offen zu Tage liegen und für immer werde ich des Volkes Gespräch und Gelächter sein. Und wie weiß ich ferner, (sprach sie), ob scheußliche Schlangen oder anderes giftiges Gethier und Gewürm mich nicht schädigen, wenn ich nun daliege wie todt? Sagt man doch, daß sie in finstern Höhlen unter der Erde lauern und daß man in Gräbern gemeinhin sie findet? Oder wie soll ich, in der frischen Luft aufgewachsen, den Pestgeruch ertragen von solch einem Haufen halb verwester Leichen und längst begrabenen Gebeines, wo alle meine Vorfahren ruhen, in dem Grabe meines ganzen

sie den Trank. Mit ruhigem, klarem Blick werden alle Aussichten, auch die entsetzlichsten erwogen. Für den Fall, daß der Schlaftrank nicht wirkt, legt sie den Dolch neben sich. Den bösen Argwohn gegen Lorenzo überwindet ihre reine Seele auf der Stelle. Dann aber dringt erst eine ganze Welt des Grauens und des nächtlichen Schreckens auf ihre gemarterte Phantasie ein: Die Möglichkeit, daß sie zu früh erwache, der Ekel vor der Verwesung, verbunden mit allen Schauern der Geisterwelt. Ihre Phantasie beginnt denn doch sich zu erhitzen. Aber Tybalt's Geist, der nach Romeo spähend sich aus seinen Leichentüchern erhebt, er treibt sie in den Paroxysmus des Muthes, nicht der Furcht. In feierlicher Ekstase bringt sie das furchtbare Opfer auf dem Altar der Alles wagenden, Alles glaubenden, Alles hoffenden Liebe!

„Ich komme Romeo! Dies trink' ich Dir!"

Es fragt sich nun: Woher diese siegende Heldenkraft in dem zarten, schwachen Weibe, während der Mann wie ein Rohr in dem Sturm von dem Delirium der Furcht und Hoffnung herüber und hinüber gerissen wird? Woher diese Goethe'schen Gestalten des weibischen Mannes, und des ebenso kühnen und entschlossenen, als gefühlsinnigen Weibes mitten in der Shakespeare'schen Welt?

Die Antwort ist einfach: Shakespeare unternimmt hier einen vereinzelten Ausflug in das Gebiet, auf welchem der Dichter Werther's und Lotten's, Tasso's und Leonoren's, Eduard's und Ottilien's als einheimischer Herrscher gebietet — ich meine die enge begränzten, aber

---

Geschlechts? Wird nicht der Mönch und mein Romeo, wenn sie kommen, mich in dem Grabe erstickt finden, falls ich früher erwache?

Und während sie bei diesen Gedanken verweilte, ward die Kraft der Einbildung so stark, daß es ihr däuchte, sie sähe Tybalt's Leiche sich aus dem Grabe erheben (gräßlich zu schauen): gerade, wie sie vor wenigen Tagen ihn todtwund, in seinem Blute schwimmend erblickte.... Da erzitterten ihre zarten Glieder vor Furcht, aufrecht stand ihr goldenes Haar auf ihrem kindlichen Haupte. Und von dem Entsetzen hervorgepreßt, durchbrach eiskalter Schweiß ihre Haut. Und weiter war es ihr, als umringten sie tausend Leichen, drohend, sie zu zerreißen. Doch als sie nun fühlte, daß ihre Kräfte schwanden, und daß die Furcht zunahm in ihrem Herzen, da besorgte sie, daß Schwäche oder thörichte Feigheit die Ausführung ihres Vorhabens hindere. Und wie von Wahnsinn ergriffen, faßte sie hastig das Glas und leerte es schleunigst, ohne längeres Besinnen. Dann kreuzte sie ihre langen, feinen Arme über der Brust und Bewußtlosigkeit überkam sie."

desto reicher blühenden und duftenden Reviere der rein menschlichen, individuellen Gefühle, speziell die Mysterien der gewaltigsten aller rein subjectiven Passionen, der Passion an sich: der Liebe. Auf diesem Gebiet aber hat nun einmal das Weib seinen natürlichen Lebensberuf, während der normal entwickelte Mann es so zu sagen nur als Gast betritt, um den Schweiß des Kampfplatzes zu trocknen, um in der trauten, köstlichen Heimath auch seines Herzens die Kraft zu erneuern für die harten, aber ersprießlichen Kämpfe der Männerschlacht. Weh' ihm, wenn der Ort der Ruhe ihm den Kampfplatz verleidet! Das in Liebe aufgehende Weib erhebt sich über die Schwäche des Geschlechts zur Würde und Heldenkraft rein menschlicher Idealität; der Mann, welchem die Liebe alleiniger, Alles andere verschlingender Lebenszweck wird, überläßt sich mit fliegenden Segeln und ohne Steuer dem Sturme! Abgefallen von dem Grundgesetz seines Wesens, theilt seine Erscheinung die Unschönheit alles Zweckwidrigen, und je genialer seine Beanlagung, je gewaltiger seine ursprüngliche Kraft, desto unfehlbarer erliegt er, nicht dem Schicksal, sondern der Rache des Naturgesetzes, das er verletzte. Shakespeare auf seinem Adlerfluge über alle Höhen und Tiefen menschlichen Seins und Empfindens, hat jene romantischen Abgründe der großen Passion wahrlich nicht übersehen. Er hat sie ausgemessen, er hat ihre lieblichsten und ihre furchtbarsten Geheimnisse enthüllt, wie Wenige nach ihm. Aber es ist ein gewichtiges Zeugniß für die massive Gesundheit seines Charakters, daß unter den Helden seiner ernsten Stücke der einzige Romeo ganz aufgeht in den Gefühlswechseln der Liebe, während seine sonstigen Liebesritter allesammt den bunten Festzug seiner Komödien schmücken.

Und wem es hier noch nicht einleuchtete, daß die Tragödie von Romeo und Julia denn doch noch einen andern Wiederhall in unserm Gemüth zurücklassen soll, als einen einzigen, endlosen, romantisch schmachtenden Seufzer, der lasse sich das durch den Dichter selbst sagen, ja nachdrücklich einschärfen. Dem antiken Chore vergleichbar, als ein Vermittler zwischen dem Verfasser und seinen Zuschauern und Lesern, erhebt sich unter dem bunten Gewirre der leidenschaftlichen und leidenden Personen die herrliche Gestalt des Pater Lorenzo. Liebevoll theilnehmend an dem Schicksal der Leidenden (wie beiläufig fast sämmtliche Sh. Mönche), thätig eingreifend in den Gang der Verhältnisse, selbst über die strenge Grenze der Pflicht und des Rechtes hinaus, hält er sich gleichwohl beständig über dem Toben der Gefühle in den lichten

Höhen ruhiger Betrachtung. Auf der Zweiseitigkeit der Menschennatur, auf der grace, der göttlichen, vernünftigen Geistes- und Gemüthskraft, und dem rude will, der ungezähmten Leidenschaft, ruht sein ernster Gedanke während der Morgenbeschäftigung, bei welcher ihn Romeo zuerst findet. Romeo's unbändigen Jubel vor der Trauung weist er mit den Worten zurecht:

„So wilde Freude nimmt ein wildes Ende
Und stirbt im höchsten Sieg, wie Feu'r und Pulver
Im Kusse sich verzehrt. Die Süßigkeit
Des Honigs widert durch ihr Uebermaß,
Und im Geschmack erstickt sie unsre Lust.
Drum liebe mäßig; solche Lieb' ist stät:
Zu hastig und zu träge kommt gleich spät."

Shakespeare bewährt sich auch in diesem glühendsten, süßesten, leidenschaftlichsten seiner Gedichte als die sittliche, fest geschlossene Kernnatur. Ihm ist das Gefühl, und wäre es das süßeste und schönste, nicht Gesammtinhalt und Summe des Lebens, er klagt nicht, wie der verzweifelnde Liebhaber, die Sterne an, wenn die entfesselte Leidenschaft ihr eigenes Werk vernichtet. Der Blick, welchen die Schlußscene uns öffnet, über das Grauen des Todes hinaus in den düstern Frieden des über den Gräbern aufdämmernden Morgens, auf die heilsame schwer erkaufte Frucht so vielen Leidens (ich meine die Versöhnung der streitenden Geschlechter), er löst mit ernstem, männlichem Accord die Dissonanzen der leidenschaftlichen Klage. Mit der Aussicht auf die ernste, rettende, ordnende That, nicht mit dem trostlosen Jammer über das unwiederbringlich verlorene Glück endet die berühmte Liebestragödie des glühendsten und zartfühlendsten — aber auch des gesundesten und männlichsten unter den Dichtern!

Neunzehnte Vorlesung.

Hamlet.

Indem ich mich anschicke, über diese vielgepriesene und vielbestrittene Tragödie das Wort zu ergreifen, bin ich mir der eigenthümlichen Schwierigkeit, ja der Bedenklichkeit meines Unternehmens vollkommen bewußt. Wer zu gebildeten Deutschen über „Hamlet“ redet, ist sicher, bei Vielen seiner Zuhörer einer fertigen und abgeschlossenen Ansicht des Gegenstandes, bei Allen einer Fülle von Erinnerungen und Anschauungen zu begegnen, welche die Bildung eines gründlichen und klaren Urtheils keineswegs immer erleichtern. Es erscheint fast weniger schwierig, von Luther und Friedrich dem Großen, von Schiller und Goethe eine neue und originelle Auffassung zu geben, als über den dänischen Theaterprinzen eine noch nicht irgendwo aufgetauchte und mehr oder weniger ausführlich verhandelte Bemerkung zu machen, oder seine Erscheinung durch ein noch nicht abgenutztes Bild zu erläutern. Seit die deutsche Bühne von der literarischen Bewegung des vorigen Jahrhunderts berührt wurde, haben Dichter und Aesthetiker in der Erläuterung, haben Künstler ersten Ranges in der Auffassung und Darstellung dieses Charakters gewetteifert. Schröder bearbeitete ihn 1778 für die Hamburger Bühne und hinterließ die Titelrolle allen deutschen Charakter-Spielern als eine Art von unerläßlichem Probe- und Meisterstück. Für das Verständniß gab Goethe's so einfache als musterhaft scharfe und tiefsinnige Entwickelung in Wilhelm Meister den richtigen Ausgangspunkt, ohne gleichwohl den Gegenstand zu erschöpfen, oder alle durch ihn angeregten Fragen endgültig zu lösen, und seitdem hat es kaum einen deutschen Dichter, Literator oder Journalisten gegeben, der sich nicht verpflichtet gefühlt hätte, in dieser gewissermaßen zur Nationalsache erhobenen Erörterung sein mehr oder weniger motivirtes Votum zu Protokoll zu geben. Die öffent-

lichen Ereignisse unserer nationalen Entwickelungsjahre kamen hinzu, um die Tragweite der Frage auszudehnen und das menschliche, künstlerische und wissenschaftliche Interesse durch einen guten Zusatz politischer Erregtheit zu erhitzen. Eine Art von symbolischer Verwandtschaft zwischen den Vorgängen des Drama's und des Lebens mußte selbst der oberflächlichen Beobachtung sich aufdrängen. „Hamlet" wurde neben „Faust" der je nach Stimmung und Neigung bewunderte oder geschmähte Vertreter deutschen Geistes und deutschen Charakters; das Kunstwerk des britischen Dichters ging einer späten Nachwelt und einem fremden Volk auf als eine prophetische Offenbarung seines innersten Wesens, als eine warnende Verkündigung des tragischen Ausgangs, welchen das Schicksal oder vielmehr die Grundbedingungen der nationalen Bildung und der nationalen Anlage unsern praktischen Bestrebungen in Aussicht zu stellen schienen. So ist die Auffassung „Hamlet's" fast zu einer Art von politischem Glaubensbekenntnisse geworden, wie zu einem Prüfsteine des ästhetischen Gefühls und der literarischen Bildung. Wenn irgendwo, so liegt hier die Gefahr nahe, im Trachten nach Selbstständigkeit der Paradoxie, in der Hingabe an die massenhaft sich aufdrängenden Erinnerungen der Trivialität zu verfallen; und eine gesunde, zweckmäßige Behandlung des Gegenstandes wird ebenso sehr in bescheidener, vorurtheilsfreier Benutzung und Aneignung des von Andern Geleisteten, als in Wahrung des selbstständigen Urtheils sich zu bewähren haben. Sie wird namentlich Einhaltung des Maßes in Vermeidung aller gesuchten, an den Vorgängern sich steigernden Effekte und Pointen sich zum Gesetze machen und ein möglichst unbefangenes, voraussetzungsloses Eindringen in den Organismus des Kunstwerks sich zum Ziele setzen. Möge es versucht werden, auf diesem Wege zu einem bewußten und klaren Genuß des Gedichtes, vielleicht zu einer wünschenswerthen Orientirung, unter Vorstellungen und Anschauungen mannigfaltigsten Ursprungs, dem Leser behüflich zu sein.

Indem wir von „Romeo und Julia" zu „Hamlet" uns wenden, als dem in der Entstehungszeit nächsten der eigentlichen Trauerspiele, führt ein Zeitraum von wenigen Jahren uns von einer genialen Jugendarbeit zu einem der allervollendetsten Werke des früh gereiften, mit seinen reichen Hülfsmitteln in souverainer Meisterschaft frei schaltenden Mannes. In dem ältesten zuverlässigen Zeugniß für das Alter Shakespeare'scher Dichtungen, jener oft erwähnten Stelle des „Schatz-

kästlein“ von Meres, also 1598, wird unter den Tragödien neben „Romeo und Julia“ des „Hamlet“ noch nicht gedacht. Es ist nicht glaublich, daß Meres, der enthusiastische Bewunderer Shakespeare's, eine solche Arbeit übergangen habe, während er „Titus Andronicus“, „Richard II.“ und „Richard III.“ rühmend erwähnt.*) Erst am 26. Juli 1602 wurde „Hamlet“ in das Londoner Buchhändler-Register eingetragen als ein von der Shakespeare'schen Truppe aufgeführtes Stück.**) Der älteste erhaltene Druck ist 1603 erschienen. Er giebt den Text in solcher Unvollständigkeit, so corrumpirt und mit so wesentlichen Abweichungen von den späteren Ausgaben, daß man hier wohl mit Recht an einen ersten, unvollkommenen und durch einen unberechtigten Herausgeber noch dazu aufs Unverantwortlichste entstellten Entwurf gedacht hat.***) Es fehlen mehrere Stellen, und zwar durchweg

*) Es ist also warscheinlich, daß ein paar ältere beiläufige Erwähnungen eines „Hamlet“ sich nicht auf das Shakespeare'sche Drama beziehen, sondern auf eine uns nicht erhaltene Arbeit eines anderen Verfassers. So heißt es in einer von Thomas Nash 1587 geschriebenen Vorrede zu dem Menaphon von Robert Greene (vgl. Delius, Shakespeare, Einleitung zum Hamlet p. VII.): „We will afford you whole Hamlets, I should say handfuls of tragical speeches.“ Es ist hier nämlich von einer englischen Uebersetzung des Seneca die Rede. In dem Tagebuche des Theaterdirectors Henslowe vom Jahre 1594 wird Hamlet, und zwar nicht als neues Stück, unter den im Juni des Jahres von seiner und der Shakespeare'schen Gesellschaft zu Newington Butts aufgeführten Dramen erwähnt, und in einer 1596 gedruckten Brochüre sagt Thomas Lodge von einem Teufel: he looks as pale as the visard of the ghost who cried so miserably at the theatre: Hamlet revenge! Doch mag ich bei alledem die von Drake mitgetheilte Notiz nicht unerwähnt lassen, nach welcher Gabriel Harvey in Speght's Ausgabe des Chaucer im Jahre 1598 die Worte eingeschrieben hat: „Die jungen Leute ergötzen sich sehr an Shakespeare's Venus und Adonis; Lucretia aber und Hamlet, Prinz von Dänemark, gewinnen den Beifall der älteren Leute.“

**) Der Vermerk lautet: James Roberts. A booke the Revenge of Hamlet prince of Denmarke, as it was latelie acted by the Lord Chamberlayn his servantes.

***) Delius l. c. stellt die Gründe für diese Ansicht in einer für mich überzeugenden Weise zusammen. Die Verspätung der ersten authentischen Ausgabe, der von 1604, erklärt er aus der bekannten Abneigung, welche die Shakespeare'sche Gesellschaft dem Druck ihrer beliebten Neuigkeiten entgegenstellte. So sei es wahrscheinlich, daß die Ausgabe von 1603 ihre Entstehung einem Industrieritter verdanke, der auf den

solche, in welchen der Dichter dem Verständniß seines Werkes, gegen seine sonstige Art, durchaus absichtlich und planmäßig zu Hülfe kommt: Das Gespräch zwischen Hamlet und Horatio (III, 2), in welchem Hamlet über den Charakter seines Freundes sich ausführlich ausspricht, der kurze Monolog derselben Scene, das eigentliche Programm des entscheidenden Gesprächs mit der Mutter, endlich das Zusammentreffen Hamlet's und Fortinbras' (IV, 4), in Folge dessen der Prinz mit der Genauigkeit des scharf beobachtenden Arztes seinen Zustand schildert. Es ergiebt sich so aus äußern und innern Gründen, daß Shakespeare diesem ohne Frage gedankenreichsten seiner Gedichte auch eine ganz besondere Sorgfalt widmete, daß der erste Entwurf einer sorgfältigen Ueberarbeitung unterworfen wurde, ohne daß wir jedoch im Stande wären, über die Entstehungszeit dieses Entwurfes, sowie über seine wahre, ursprüngliche Gestalt genaue Auskunft zu geben. Die Vollendung des jetzt gangbaren Textes für das Theater muß nach jenem Vermerk des Buchhändler-Registers in die Jahre 1600 oder 1601 fallen, eine Annahme, die auch durch die zahlreichen Anspielungen auf den in derselben Zeit entstandenen „Julius Cäsar“ unterstützt wird.

Die Grundzüge der Handlung entnahm der Dichter einer altnor-

---

glänzenden Bühnenerfolg des neuen Hamlet rechnete, um seine liederliche und verdorbene Ausgabe des alten unter die Leute zu bringen. Das einzige erhaltene Exemplar dieser Ausgabe (im Besitz des Herzogs von Devonshire) führt den Titel: The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke. By William Shakespeare. As it hath beene diverse times acted by his Highnesse servants in the Cittie of London: as also in the two Univertities of Cambridge and Oxford, and else-where. At London printed for N. L. and John Trundel. 1603. Durch diese unberechtigte Veröffentlichung einer vom Dichter wahrscheinlich längst verworfenen Jugendarbeit scheint nun dieser sich endlich haben bestimmen lassen, das Drama in seiner vollendeten Gestalt dem Publicum zu übergeben. Es geschah dies in der Quartausgabe von 1694 unter dem Titel: The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke. By William Shakespeare. Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect Coppie. At London, Printed by J. R. for N. L. and are to be sold at his shop under Saint Dunstan's Church in Fleetstreet. Für den außerordentlichen Beifall, welchen Hamlet in dieser Gestalt schon bei den Zeitgenossen fand, zeigen die schnell wiederholten Auflagen dieser Ausgabe aus den Jahren 1605, 1607 und 1611. Den authentischen vollständigen Text der von Shakespeare selbst beaufsichtigten Aufführung des Hamlet giebt die Folioausgabe von 1623.

dischen, zuerst in dem dänischen Chronisten Saxo Grammaticus erzählten Sage, welche ihm in der novellistischen Bearbeitung des Franzosen Belleforest (vom Jahre 1564) oder in dessen 1596 erschienenen englischen Uebersetzung vorlag. Es ist schon bemerkenswerth, daß er sie mit weit größerer Freiheit behandelte, als es sonst seine Art ist. Die Novelle berichtet, wie das Drama, die Ermordung des Königs von Dänemark durch seinen Bruder, sowie dessen Thronbesteigung und Vermählung mit der Wittwe. Prinz Hamlet, des Ermordeten Sohn, wird durch seines Vaters Geist zur Rache gerufen, und täuscht seinen Gegner, wie bei Shakespeare, durch erkünstelten Blödsinn. Er wird durch den mißtrauischen Onkel scharf überwacht. Die vergebliche Spionage einer Dame und eines superklugen Hofmanns, sowie deren tragischer Ausgang, wird in den äußern Umrissen ziemlich ähnlich wie im Drama berichtet. Auch mit seinen Begleitern auf der Reise nach England verfährt Hamlet wie bei Shakespeare. Dann aber nimmt die Erzählung eine ganz andere Wendung. Hamlet ist keineswegs der tiefsinnige, geistreiche und unentschlossene Träumer des Drama's. Er verfährt praktisch und entschlossen. In England gewinnt er die Hand der Königstochter. Hierauf kehrt er nach Dänemark zurück, findet den König mit seinem, des todt Geglaubten, Leichenbegängniß beschäftigt, und nimmt an ihm und der ihm ergebenen Hofpartei blutige Rache. Dann rechtfertigt er seine That vor dem Volke, wird zum Könige gewählt und unternimmt einen Zug nach England, von welchem er, nach Tödtung des englischen Königs, mit zwei Frauen zurückkehrt, deren Eine ihn später ums Leben bringt. Man sieht, der Dichter verdankt hier seiner Quelle nur die ganz äußern Umrisse der Handlung; ihre Seele und Bedeutung und damit das ganze dramatische Interesse des Stückes gehört ausschließlich ihm. Er erfüllte den Helden der altnordischen Sage mit einem durchaus modernen Lebensgehalt und brachte die gesammte Umgebung mit ihm in eine Uebereinstimmung des Farbentones, welche dem unbefangenen Publikum Shakespeare's gewiß ebenso natürlich vorkommen mußte, als sie unsere historisch-kritische Betrachtungsweise hin und wieder befremdet. Wenn Shakespeare in seinen englischen „Historien“ durch seine Pietät gegen die vaterländische Ueberlieferung, durch den patriotischen Aufschwung seines Zeitalters und durch seine freie, großartige Auffassung des thatsächlichen Lebens sehr oft zum politischen Dichter im besten Sinne des Wortes wird, so ist dagegen unsere auf einer comparativen Gelehr-

samkeit ruhende Geschichtsauffassung ihm völlig fremd, und vollends die nicht zu den historischen Dramen gehörigen Stücke fassen die Handlung, ob geschichtlich oder nicht, durchaus von rein menschlichem, um historische Voraussetzungen und Ueberlieferungen ganz unbekümmertem Standpunkte. Der mächtige, realistische Instinct des Dichters umgiebt deren Hauptträger stets mit einer Atmosphäre, in welcher ihre Entwickelung natürlich und nothwendig erscheint, und welche der poetischen Wirkung durch die richtige Vertheilung der Lichter und Schatten vortrefflich zu Hülfe kommt. Aber diese Atmosphäre pflegt unserer historisch-kritischen Auffassung der entsprechenden Zeit nur in so weit zu entsprechen, als deren kulturhistorischer Charakter in den speciellen, dem Dichter von seiner Quelle überlieferten Vorgängen deutlich sich ausprägt. So fand Romeo's und Julia's stürmisch-leidenschaftliche Liebe in dem unbändigen, regellosen Treiben der ganzen Umgebung einen trefflichen Hintergrund und zu nicht geringem Theile ihre ästhetische Rechtfertigung. Das Trauerspiel des männlichen, thatkräftigen Ehrgeizes führt uns in „Macbeth" mit Nothwendigkeit unter eine Welt von entschlossenen Kriegern und Staatsmännern; aber der geistreiche Dänenprinz, der Märtyrer seiner Bildung und Genialität, bewegt sich, ganz unbekümmert um das Jahrhundert des Saxo Grammaticus, durchaus nicht unter altnordischen Recken, sondern recht eigentlich in der aristokratischen Gesellschaft des sechszehnten Jahrhunderts. Wir sehen uns von den Hofleuten der Shakespeare'schen Epoche umgeben, vertraut mit allen Künsten und Genüssen einer weit fortgeschrittenen Bildung, aber auch durch deren Entwickelungs-Krankheiten merklich geschwächt. Ja noch mehr: Es ist gerade die schwache Seite dieser Aristokratie, ihre Genußsucht, ihre an Charakterlosigkeit streifende Geschmeidigkeit, es ist der unschöne Firniß einer conventionellen Gesellschaftsbildung, der hier ganz besonders hervortritt, so zwar, daß selbst die vereinzelten Träger einer energischen Thatkraft theils sich angesteckt erweisen von der Krankheit der Zeit, theils augenscheinlich nur um des Gegensatzes willen eingeführt werden in ganz skizzenhafter Darstellung. Die Sache ist so handgreiflich, daß es fast überflüssig schiene, ihrer ausdrücklich zu gedenken, wenn nicht namhafte und hochverdiente Commentatoren des Dichters sie ganz übersehen hätten, um auch aus Hamlet, wie aus Macbeth, einen symbolisch-historischen Charakter zu machen. Da soll in Hamlet „ein socialer Charakter der neueren Zeit gleichsam gezeichnet sein (vgl. Gervinus

Bd. III, 238), der aus der Heroensitte des Naturzeitalters herausstrebt, in das ihn das Schicksal gestellt hat, wo Alles auf die physische Kraft und auf den Trieb des Handelns ankommt, den ihm das Schicksal versagt hat." In eine solche rohe und wilde Zeit sollen alle die blutigen unnatürlichen Vorgänge uns versetzen, die wir vor uns sehen: Ehebruch, Vergiftung und Blutrache, ebenso die Kriegsthaten, auf die wir zurückblicken: Der Zweikampf des alten Hamlet mit Norweg, und die Eisschlacht mit dem beschlitteten Polacken. Und dieser Zeit soll Hamlet zum Opfer fallen, weil er ihr eben an Gewöhnung, Charakter und Bildung entfremdet ist, und als Merkstein einer sich ändernden Civilisation in eine Welt von feinern Gefühlen herüberreicht. Ich glaube, die unbefangene Betrachtung des Textes wird unschwer erweisen, daß der Dichter an einen solchen kulturhistorischen Gegensatz nicht gedacht haben kann. Um ihn aus dem Stücke heraus zu lesen, müßte man geradezu zu der Annahme greifen, daß jene sich ändernde Civilisation bereits sämmtliche im Stücke auftretende Personen, vielleicht mit Ausnahme des Fortinbras, umgewandelt habe, daß die heroische Zeit mit dem einen Manne begraben und plötzlich verschwunden wäre. Dann aber hätte es wieder keinen Sinn, in Hamlet's fremdartiger Stellung zu der Bildung und den Anforderungen seines Zeitalters den Schlüssel seines Schicksals zu suchen. Die Betrachtung der um den Prinzen gruppirten Nebenfiguren möge das deutlich machen.

Im Mittelpunkt der Verhältnisse steht vor Allem der König, Claudius im Drama, Fengo in der Novelle. Ganz wie Macbeth hat er einen Meuchelmord nicht gescheut, als ein geheiligtes, theures Leben zwischen ihm und seinem sündlichen Begehren stand. Ja, es steht fast noch schlimmer um ihn, er hat den eignen Bruder gemordet, wie jener den gütigen Herrn, den Gast, den Verwandten. Aber schon die Ausführung der That wirft ein eigenthümliches Licht auf seinen Charakter. Er wählt statt des Dolches das Gift, jedenfalls kein Symbol heroischer Wildheit. Und sein späteres Auftreten ist sehr weit entfernt, die so erregte Erwartung zu widerlegen. Im Besitze der Macht ist er sichtlich bemüht, das unrecht Gewonnene in Frieden und Ruhe zu genießen, zu leben und leben zu lassen. Dem drohenden Norweger schickt er Gesandte mit gütlichen Vorstellungen, der zweideutigen Trauer des Stiefsohnes und Neffen begegnet er mit besorgter Schonung, ja mit beflissener Schmeichelei. Er zeigt keinen Zug von Macbeth's

entarteter, aber urgewaltiger Heldennatur. Das Gefühl seiner Erbärmlichkeit durchdringt ihn kaum weniger, als seinen geistreichen Gegner, der sich auf seine Kosten in herabwürdigenden Beiwörtern erschöpft. Gegen den ermordeten Bruder verhält er sich, wenn wir Hamlet glauben dürfen, wie ein Satyr zu Apollo oder wie Hamlet selbst zu Herakles. Sein Schlemmen giebt dem Dichter Veranlassung zu einem derben Ausfall gegen das bekannte Laster aller nordischen Völker, seine Landsleute mit eingerechnet, eine Unsitte, von der wir nur zu gut wissen, daß sie mit der raffinirtesten Uebercivilisation sich ganz vorzüglich verträgt und die gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts im Norden und in Deutschland bekanntlich den Charakter einer epidemischen Modekrankheit annahm. Sein ganzes Auftreten zeigt keine Spur von der wilden Kraft etwa eines Macbeth. Durch schlechte, hinterlistige Künste, nicht durch kühne Gewaltthat, sucht er sich seinen Gegner vom Halse zu schaffen. Ein Urias-Brief, dem mißliebigen Prinzen nach England mitgegeben, soll diesmal die Dienste des Giftfläschchens leisten; vor dem empörten Vasallen, dem nichts weniger als sonderlich bedeutenden und gewaltigen Laertes weicht er zurück, und in dem hinterlistigen Mordplane, für dessen Entwerfung er den Frieden erkauft, spielt wiederum das Gift eine Hauptrolle, das eigentliche Sinnbild der feigen, ohnmächtigen Tücke. Er ist in jedem Zuge der „lächelnde Schurke", als welchen ihn Hamlet bezeichnet. Zu Macbeth verhält er sich, wie das geschmeidige, schmeichelnde, giftgeschwollene Reptil zu dem brüllenden Löwen. Seinem Verbrechen fehlt der Glanz des kühnen Entschlusses, das Gepräge der selbst in ihrer Entartung noch achtbaren Willensstärke, und auch seine Gewissensbisse nehmen sich aus wie ein gemaltes Feuer neben der höllischen Gluth, welche in den Adern des von dem Bewußtsein der unsühnbaren Schuld gerüttelten Nordlandskriegers wüthet. Sein Gebets-Versuch, bei dem ihn Hamlet belauscht, zeigt ihn kläglich getheilt zwischen ohnmächtiger feiger Reue und unbezwingbarer Lust an den Früchten seines Verbrechens. Wohl weiß er, daß dort oben kein Kunstgriff gilt, daß dort die vergoldete Hand der Missethat das Recht nicht wegstoßen kann, wie in den verderbten Strömen dieser Welt. Dennoch will er versuchen, was die Reue kann, die Reue ohne Besserung, die bloße feige Furcht vor der Strafe — und nicht mit Macbeth's unwiderruflicher Selbstverurtheilung schließt er, sondern mit dem schlaffen Trost einer kleinen, vor der Wahrheit zusammenschreckenden Seele: „Vielleicht wird noch Alles

gut!" Wir haben in jedem Zuge den ebenso furchtsamen als gewissenlosen, ebenso thatscheuen als genußsüchtigen Weltmann vor uns, einen Charakter, dessen sittliche Krebsschäden überall hervorsehen unter dem Firniß gefälliger Umgangsformen, der an Alles eher erinnert, als an das Heldenthum der altnordischen Vorzeit. Und nun vollends die Umgebung dieses durchaus noblen, cultivirten Tyrannen! Schon seine Mitschuldige, das Weib, um dessen Besitz er gesündigt, zeigt alle wesentlichen Züge einer weit eher an Ueberfeinerung, als an Rohheit krankenden Zeit. Die blasirte Uebersättigung des üppigen Genußlebens, nicht die energische exalirte Selbstsucht einer Lady Macbeth ist Schuld an ihrem Falle. So kam sie dahin, den ekeln, aber pikanten Verführer ihrem herrlichen Gatten vorzuziehen, den Satyr dem Apollo. Nach Art abgeschwächter, kleinlich angelegter Naturen hat sie die Energie des Hasses so wenig, als die der Liebe. Welches ihr Verhalten bei dem Morde des Gemahls gewesen, läßt aus ihrem Benehmen bei dem Anschlage gegen Hamlet sich unschwer errathen. Man sieht deutlich, daß die sündliche Neigung zu dem Mörder des Gatten die Liebe zu dem schwer beleidigten Sohne keineswegs gänzlich erstickt hat. Rücksichten auf sie sind es nicht zum geringsten Theile, welche dem Könige möglichste Schonung des Prinzen gebieten. Als Hamlet nach dem Schauspiel mit der ganzen Macht seiner Rede ihr Herz bestürmt, ist sie sichtlich erschüttert. Sie läßt deutliche Spuren von Reue blicken, neben der Furcht vor dem Schwerte des Rächers.

„Du kehrst die Augen recht ins Innre mir,
Da seh' ich Flecke, tief und schwarz gefärbt,
Die nicht von Farbe lassen!"

Mit diesem Geständniß erwidert sie die Strafpredigt des Sohnes, und da er unbarmherzig fortfährt „Dolche zu reden", hat sie Nichts zu entgegenen als klägliche Bitten um Schonung, und am Schluß verspricht sie freiwillig heiliges Schweigen über den Vorgang. Aber schon im furchtbarsten Augenblicke der mächtig ergreifenden Scene erweist ihre Erregung sich wieder als eine matte und oberflächliche. Wie würde der Dichter ihr sonst den Geist des gemordeten Gatten unsichtbar und unfühlbar bleiben lassen, wie könnte sie die Ruhe zu rationalistischen Gemeinplätzen behalten, in der einsamen mitternächtlichen Stunde, neben der frisch blutenden Leiche des gemordeten Polonius, Angesichts des Anklägers, dessen Geister wild aus den Augen blitzen, während sein Haar sich sträubt, sowie ein schlafend Heer beim

Waffenlärm? Und nachher läßt sie denn auch wiederum die Sache ihren Gang gehen, halb Mitwisserin, halb Mitschuldige, zum Schlimmen zu schwach wie zum Guten, das richtige Gefäß für die matte, gemeine Alltags-Sünde, wie sie in der Treibhaus-Atmosphäre eines raffinirten, unthätigen Genußlebens gedeiht, nicht aber in der scharfen Luft einer von roher Naturkraft überquellenden Zeit!

Und vollends Polonius, des Königs Vertrauter, das Factotum des Hofes, der offizielle Repräsentant und Ceremonienmeister der Gesellschaft, in welche der Dichter uns einführt! Mit wahrer Herzenslust zeichnet Shakespeare hier jene Sorte von bodenloser Albernheit, welche sich mit sogenannter Lebenserfahrung und Weltmannsbildung so gern verträgt, ja die sich fast immer zu ihr gesellt, wenn lange Gunst des Glücks und die Befriedigung der Eitelkeit durch die Ehren und Vortheile einer hohen Stellung die zwingende Aufopferung zu wirklicher Geistesarbeit entfernte, während das Bedürfniß der Selbstbewunderung mit der Gewohnheit dienstbeflissener Nachgiebigkeit in gleichmäßigem Wachsen blieb. Im vollen Glanz zeigt sich seine erfahrene Lebensweisheit, seine garnicht geringe Kenntniß der Gesellschaft, als er dem nach Paris abgehenden Sohne mit den bekannten väterlichen Rathschlägen unter die Arme greift. Seine Sprüche, klar gefaßt und trefflich vorgetragen, erweisen sich als goldenes A. B. C. für den angehenden Weltmann, heute wie zu Shakespeare's und zu Hamlet's Zeit. Er empfiehlt durchaus die vielgerühmte Mittelstraße zwischen Herzenshärtigkeit und leichtsinniger Gutmüthigkeit, zwischen Händelsucht nnd Feigheit, zwischen finsterer Verschlossenheit und leichtsinnigem Vertrauen. Das Bewußtsein der väterlichen Würde, die Feierlichkeit des [Moments, vor Allem die gänzliche Abwesenheit jeder auf das Hofmanns-Gehirn wirkenden Hoffnung oder Furcht vereinigen sich hier, um nur die guten Seiten seines Wesens hervortreten zu lassen. Aber schon die Weisung an den nach Paris entsendeten Reinhold läßt dann sehr deutlich den durch Hofleben und nicht immer saubere, noch heroische Geschäfte abgenutzten Charakter erkennen, sowie die Geschwätzigkeit des bei der Musik des eignen Wortes geistig entschlummernden Alters. Den Diener richtet er ab zum Spion und Denunzianten gegen den Sohn, ohne Bosheit freilich, aber mit sichtlicher Vorliebe für krumme Wege und weibischen Klatsch. Dabei giebt sein Verzeichniß der Dinge, die dem Sohne „nicht Schande bringen würden“, einen guten Begriff von dem Ehrencodex der noblen, feingebildeten

Welt, über welche Shakespeare hier nicht zum ersten Male seine Meinung sagt. „Solche wilde ausgelassene Streiche soll Reinhold dem jungen Herrn nachsagen, als hergebrachter Maßen die Gefährten der Jugend und der Freiheit sind. Und als der Diener nun des Spielens gedenkt, so fährt der alte Gentleman gleich weiter fort: „Ja, oder trinken, raufen, fluchen, zanken, h ...., so weit könnt ihr gehen.“ Zierlich sollen diese Fehler ans Licht gebracht werden, daß sie der Freiheit Flecken scheinen. Dann ist für einen jungen Mann von Welt und von Stande dabei in der noblen Gesellschaft von keiner Unehre die Rede — auch kaum in den Augen des sorgsamen Papa's, der dem Herrn Sohn seine menus plaisirs nicht verkümmern wird, so lange sie in den Grenzen des „guten Tons“ und der „Lebensklugheit“ sich halten. In solchen kleinen Polizeikünsten, im Spioniren, Klatschen, Kundschaften ist dies Muster des wohldenkenden Welt- und Hofmannes zu Hause. Er spricht von den Heldenthaten der liebenswürdigen Pariser Roué's mit dem ganzen selbstgefälligen Bewußtsein einer alten Kokette, welche der Triumphe und Romänchen ihrer Jugend gedenkt. Wenn es dem regierenden Herrn darum zu thun ist, sich in der Chronique scandaleuse seines Hofes zu unterrichten, oder einem Gesandten gewöhnlichen Schlages ein kleines Geheimniß abzulisten, so mag er sich nur an ihn wenden; er wird seinen Mann finden. Aber nun machen schwierige Verhältnisse an seinen Verstand Ansprüche und stellen seine Hofmannsehre auf die Probe, und es ist mit dem Nimbus des alten, eleganten Narren plötzlich zu Ende. Seine Weltmannssitte erweist sich als langweilige Geckenhaftigkeit, als er vor den allerhöchsten Herrschaften mit sonderlichem Behagen der „Einfalt und Kürze“ sich rühmt, „der Seele des Witzes“, als er die treffliche Definition der Tollheit giebt:

„Denn, worin besteht die Tollheit,
Als daß man garnichts Anders ist als toll?“

und als er dabei den „Defectiv-Effect“ in der Seele des schwermüthigen Prinzen so scharfsinnig ergründet. Vor Hamlet's feinem Hohn aber und prüfendem Scharfsinn erleidet die Beredtsamkeit und Geistesgegenwart des eingebildeten Muster-Diplomaten jene klassischen Niederlagen, welche das Zusammentreffen der Schlauheit mit dem scharfen Verstande, der hohlen Gesellschaftsform mit der Macht selbstständigen Denkens und Empfindens mit typischer Wahrheit und vollkommen plastischer Anschaulichkeit schildern. Seitdem haben Tausende und aber Tausende schlauer Poloniusse mündlich und schriftlich die

Wolken für Kameele und manches unschuldige Kameel auch wohl für eine drohende Wetterwolke erklärt. Aber Etliche davon haben auch ihren Hamlet gefunden, und die allbereite Vielgeschäftigkeit, das Zutragen und Aushorchen ist weder sicherer noch ehrenvoller geworden, als sie zu des gefährlich-sentimentalen Prinzen Zeit im „faulen Staate Dänemark" sich erwies.

Wäre nun Jemand begierig zu erfahren, wie junge Weltleute es anzufangen haben, um in ihren alten Tagen die Vollendung eines Polonius zu erreichen, so hätte der Dichter auch für ihn sattsam gesorgt. Er dürfte nur Rosenkranz und Güldenstern, die wackern, stattlichen Hofjunker, in das Examen rigorosum begleiten, das der Prinz mit ihnen anstellt, oder zur Audienz vor dem Könige, dem zu dienen, und zwar ohne alle äußere Nöthigung zu dienen, die Edeln so stolz sind. Er könnte auch Osrik sehr bequem zum Muster nehmen, den reichen Hofcavalier, „die mit weitläufigen Besitzungen von Koth gesegnete Elster", wie Hamlet sich ausdrückt. Trotz seiner Jugend könnte Osrik als Hof-Meteorolog mit Polonius sich messen. Es wird ihm heiß und kalt, und schwül auf gewisse Weise, je nach des Prinzen Befehl. „Er machte Umstände mit der Mutter Brust, als er daran sog." Sein schales, dienstbeflissenes Geschwätz, seine Komplimentirbuch-Phrasen geben dem Dichter zu einem scharfen Ausfall gegen den überfeinen Umgangston mancher zeitgenössischen Kreise Anlaß:

„Auf diese Art hat er, und noch viele Andere von demselben Schlage, in die das schale Zeitalter verliebt ist, nur den Ton der Mode und den äußerlichen Schein der Unterhaltung erhascht: eine Art von aufbrausender Mischung, die sie durch die blödesten und gescheidtesten Urtheile mitten hindurch führt. Aber man treibe sie nur zu näherer Prüfung und die Blasen platzen."

Das wären denn die Repräsentanten jenes „rohen, blutgierigen Zeitalters", aus welchem Hamlet als Markstein einer sich ändernden Civilisation hervorragen soll! weil — einmal von einem Zweikampf seines Vaters mit dem König von Norwegen die Rede ist und weil eine Eisschlacht mit dem beschlitteten Polacken erwähnt wird! Und auch die wenigen gesunden und thatkräftigen Gestalten dieser Gesellschaft sind weit entfernt, die Physiognomie einer halb cultivirten Urzeit zu tragen. Laertes erweist sich in Ansichten und Bildung ganz als den vollendeten Typus des fein geschliffenen, ritterlichen Hof-Aristokraten, welchem die andern Cavaliere sich je nach ihren schwachen

Kräften zu nähern suchen. Neigung und frühe Gewohnheit ziehen ihn nach Paris, nach dem schon damals klassischen Boden zierlicher Weltmannssitte und eleganten Genusses; seine Abschiedsworte an die Schwester athmen durchaus den kühlverständigen Geist einer durch conventionelle Sitte geregelten und von disciplinirtem Egoismus beherrschten Gesellschaft. Nicht Gründe der Sittlichkeit und Ehre, sondern Berechnungen des wahrscheinlichen Erfolges sind es, die er der gefährlichen Neigung der Schwester entgegenstellt, und wie richtig er die Natur dieser nichts weniger als heroisch-leidenschaftlichen Liebe durchschaut, das wird später bei Betrachtung der Haupthandlung sich zur Genüge ergeben. Und daß sein energisches Auffahren nach dem Tode des Vaters sich nach Ziel und innerem Gehalt über die sittliche Atmosphäre eines zur Hof-Aristokratie verfeinerten Feudaladels, d. h. der vornehmen von Shakespeare beobachteten Welt keineswegs erhebt — auch darüber wird eine unbefangene Betrachtung der Katastrophe uns nicht zweifelhaft lassen. Horatio endlich, „der Römer unter den Dänen", wie er sich nennt, ist viel zu sehr Nebenfigur in der Handlung, um deren Charakter irgend merklich zu beeinflussen. Der Dichter stellt ihn, als das Ideal eines Vertrauten, dem Helden zur Seite. Er handelt nirgend selbstständig. Seine Tugenden sind die des scharfen Beobachters und des resignirten Denkers in einer verbildeten Zeit, durchaus nicht die starken, heroischen Impulse eines urkräftigen Jahrhunderts: Gelassenheit im Unglück, Selbstständigkeit der Gesinnung, fester, passiver Muth und gründliche Bildung haben ihn davor behütet, „Fortunen zur Pfeife zu dienen." Für den Gang des Drama's wird er nur nöthig als das reine, durchsichtige Gefäß, in welches Hamlet von Zeit zu Zeit den edelsten Inhalt seines eigenen Wesens ergießt. Mit Brutus, welchem Gervinus ihn ausführlich vergleicht, hat er Nichts als die männliche Gelassenheit und Ruhe gemein. Und auch Fortinbras, der junge, thatkräftige Norweg, der befähigte, entschlossene Erbe der von den Nächstberechtigten sündlich und schimpflich verscherzten Macht, er kann die geistige Atmosphäre des Drama's nicht ändern. Dazu ist sein Einfluß auf die Handlung viel zu äußerlich, seine ganze Zeichnung viel zu sehr Skizze und bewußter, absichtlicher Gegensatz gegen den individuellen Charakter des Helden. Dieser Letztere betritt die Bühne nicht als ein Fremdling in seiner Zeit und Umgebung, sondern als deren ganz natürliches und vollkommen verständliches Erzeugniß. Er vereinigt im vollsten Maße die eigen-

thümlichen Vorzüge einer feingebildeten Zeit und Gesellschaft mit deren Gebrechen, und das Schicksal bringt ihn in die Lage, beide Seiten seines Wesens in glänzender und ergreifender Vollständigkeit zu entwickeln. Sein scharfer Gegensatz gegen seine Umgebungen aber ist durchaus persönlicher, individueller Natur. Er ruht in der Verschiedenheit der geistigen Begabung, des persönlichen Schicksals und der individuellen Charakter-Anlage, nicht in der Art seiner Bildung und seiner davon abhängenden Lebensanschauung. In den von ihm getragenen oder doch erfüllten Ereignissen des Drama's macht Hamlet eine Entwickelung von einer selbst bei Shakespeare seltenen Vollständigkeit durch, eine Entwickelung, über welche der Dichter das ganze Füllhorn seiner reichen Welt- und Menschenkenntniß verschwenderisch ausschüttet. Seit Goethe's Vorgang ist die Vertiefung in dieses mit den edelsten Schätzen der Poesie und ächter Lebensweisheit reich geschmückte Labyrinth der eigentliche Hochgenuß für die Freunde des Dichters geworden, eine Art von nationalem, poetischem Gottesdienst, welchem sich kaum Jemand entziehen darf, der für psychologische und ästhetische Fragen überhaupt ein Interesse hat. Betreten denn auch wir dieses Heiligthum mit der Besonnenheit und Sammlung, welche die Natur des Gegenstandes fordert, während die Menge der von allen Seiten sich darbietenden Führer sie durchaus nicht immer erleichtert.

Mit ganz besonderer Sorgfalt vermittelt der Dichter vor Allem die vollständigste und anschaulichste Kenntniß von der physischen und geistigen Beschaffenheit des Helden, von seinem Bildungsgange, seiner Begabung, seinen Beschäftigungen, von Allem, was ihn zu dem Manne gemacht hat, als der er in die Ereignisse eingreift.

Seine äußere Erscheinung schon ist weit mehr die eines bequemen, feingebildeten Weltmannes, als die eines Helden. Dem Hercules möchte er selbst sich vergleichen, sowie den erbärmlichen, verbrecherischen Oheim seinem herrlichen, gemordeten Vater; „er ist fett und kurz von Athem", sagt die Königin selbst ausdrücklich von ihm während des Gefechts in der Entscheidungsscene. Goethe möchte ihn als einen behaglichen, jovialen Blondin sich denken. Doch hat der Mangel an physischer Stärke ihn keineswegs abgehalten, in den durch seinen Stand gebotenen Uebungen sich zu versuchen. Er ist ein vorzüglicher Fechter geworden, der mit den Besten ehrenvoll um den Preis ringt. Er bedenkt sich nicht, wenn auch immerhin „in Anlegung nothgedrun-

gener Tapferkeit", das Seeräuberschiff zu entern, und Fortinbras, der schlachtenfrohe Streiter, läßt ihn am Schluß gleich einem Krieger auf die Bühne tragen,

„Denn er hätte,
Wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich
Höchst königlich bewährt."

Aber seine Herzensneigung, das sieht man deutlich, ist bei ganz andern Dingen. Mit genialer Geisteskraft ausgestattet, hat er von früh an sich den Studien ergeben — und mit welchem Erfolge, dafür giebt fast jeder seiner Ausspüche das glänzendste Zeugniß. Es dürfte sich in der Geschichte des gesammten Drama's schwerlich ein zweiter Charakter finden, der in dem Maße wie er durch die bloßen Einzelheiten des Dialogs uns zu erregtester Theilnahme spannte, ganz abgesehen von den Chancen der Handlung und der Entwickelung seines Wesens. Er öffnet den Mund nicht, ohne daß eine geistreiche oder tiefsinnige Bemerkung, ein treffender Witz, ein glänzender Einfall uns erfreute. In souveräner Ueberlegenheit durchschaut er seine sämmtliche Umgebung und spielt mit ihr, selbst da, wo „seine Zunge Dolche redet", oder wo Liebe und Haß in chaotischer Verwirrung seinen Busen zerreißen. Ihn aus der reichen Schaar seiner Helden hat Shakespeare erlesen, daß er den Dichter in der ihm zunächst am Herzen liegenden Sache vor Zuschauern und Nachwelt vertrete: es ist Hamlet, dem er sein künstlerisches Glaubensbekenntniß anvertraut. Durch ihn bekommen die Gegner des Globe-Theaters ihre Lection, die Knaben von St. Paul, „die kleinen Nestlinge, die immer über das Gespräch herausschreien und höchst grausamlich dafür beklatscht werden." Auch das Publikum wird zurechtgewiesen über den Vorschub, welchen sein schwankender schlechter Geschmack dem Unfug gewährt, über sein Wohlgefallen am Scandal, an Stücken, in welchen Dichter und Schauspieler sich wacker mit ihren Gegnern herumzausen. Im Gespräch mit den Künstlern macht Shakespeare ihn zum Träger seiner eignen, innersten Ueberzeugungen. Er legt ihm das Feinste, Schlagendste, in aller Einfachheit Tiefsinnigste in den Mund, was über das Wesen der ächten Schauspielkunst vielleicht je gesagt worden ist. Seine Anweisungen verrathen in jedem Worte den Menschenkenner, wie den Meister des guten Geschmacks. Zusammengehalten mit seinen Handlungen, bilden seine Reden einen seltsamen Commentar zu den glänzenden Hoffnungen, welche die Tonangeber der deutschen Bildung einst

auf die Resultate einer ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts setzten und hie und da auch noch wohl setzen. Doch davon später. Das tiefe geistige Interesse, welches ihn noch in männlichen Jahren auf die Universität nach Wittenberg führte, es bewährt zunächst seine gerühmte humanisirende Kraft, seinen segensreichen Einfluß auf Charakter und Sitte, in der Veredlung seines Geschmacks und seiner Genüsse. Die Schlemmerei des Königs ist ihm zuwider, wie das gezierte Wesen der Hofleute und der Kavalierhochmuth des Adels. Die nächtlichen Zechgelage erregen ihm Abscheu. Sie veranlassen ihn zu dem schon oben erwähnten Ausfall gegen die unmäßige Trunksucht der nordischen Völker. Seine Freunde, seinen vertrauten Umgang wählt er nicht unter den Vornehmsten, sondern unter den Besten. Wo fand edle, uneigennützige, auf sittliche Tüchtigkeit und ächte Sympathie des Charakters gegründete Männer-Freundschaft, wo fand sie einen würdigern Ausdruck, als in den herrlichen Worten, die Hamlet an Horatio richtet:

„Hör' mich an!
Seit meine theure Seele Herrin war
Von ihrer Wahl, und Menschen unterschied,
Hat sie dich auserkoren. Denn du warst
Als litt'st du Nichts, indem du Alles littest;
Ein Mann, der Stöß' und Gaben vom Geschick
Mit gleichem Dank genommen und gesegnet,
Weß Blut und Urtheil sich so gut vermischt,
Daß er zur Pfeife nicht Fortunen dient,
Den Ton zu spielen, den ihr Finger greift.
Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nicht macht zum Sklaven, und ich will ihn hegen
Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,
Wie ich dich hege."

Wie zu den Schauspielern der trefflich unterrichtete, geschmackvolle Mäcen, so spricht hier der Ehrenmann, dessen reines Gefühl für Wahrheit und Natur sich nur geschärft hat an dem hohlen Prunk der ihn umgebenden Welt. Nicht um die Dienste, um die Liebe der Freunde ist es ihm zu thun, und diese Liebe bringt er ihnen, bringt er jedem Gegenstande seiner Achtung und Verehrung in vollem Maße entgegen. Mit tiefem, ungeheucheltem Schmerze erfüllt ihn der Tod des trefflichen Vaters; sein eigener Todfeind, da er das Complot ge-

gen ihn schmiedet, rechnet mit Genugthuungdurch Sine heit auf seine arglose Treuherzigkeit, auf den „Taubenmuth, dem es an Galle fehlt.“ Seine Pietät gegen die Mutter hält in den furchtbarsten Lagen Stich, und gesetzt, es könnte ein Uebermaß von Gewissenhaftigkeit geben, so ließe, wie wir bald sehen werden, der gehemmte Verlauf der Handlung ihn dazu als Beispiel erscheinen. Alles zusammengerechnet, wird der Gesammteindruck seines ursprünglichen, durch den tragischen Conflict seiner Sendung noch nicht zerrissenen Wesens nur wenig verlieren, bei einem Vergleich mit dem glänzenden Bilde, welches Ophelia von ihm entwirft:

> O welch' ein edler Geist ward hier zerstört!
> Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
> Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
> Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
> Das Merkziel der Betrachter!“

Das ist der Mann, welchen der Dichter einem Conflicte gegenüberstellt, dessen eminent tragische Wirkung weniger durch die Sachlage an sich bedingt wird, als durch deren Zusammenstoß gerade mit dieser Persönlichkeit, mit dieser bestimmten Art des Empfindens und Seins. Hamlet, der zartfühlende, redliche Biedermann, der treuliebende Sohn, der kunstsinnige und geschmackvolle Gelehrte, der allem Gewaltsamen, Rohen gründlich abgeneigte Aristokrat des Geistes, er kehrt aus dem Kreise edler Freunde zurück. Er findet das Vaterhaus wieder als die Stätte eines wüsten, anstößigen Genuß-Lebens, als den Schauplatz ruchloser Impietät gegen die Manen des eben gestorbenen, durch einen „Lumpenkönig“ ersetzten Vaters. Die Trinksprüche des frechen Usurpators höhnen die brennende Klage des mehr um den Todten als um das eigene, schmählich verletzte Recht trauernden Sohnes — und bald zeigt ein unheimlich aufflammendes Licht ihm in der Tiefe dieses Sumpfes das gräuliche, giftige Gewürm, gegen welches sein Muth bestehen soll. Der Geist des Vaters steigt aus den Qualen des Fegefeuers herauf und ruft den Sohn zur Blutrache gegen den Mörder. Der Dichter mißt hier seine Kraft im Zenith seines Schaffens an einer Aufgabe, die in ihrer einfachsten, unentwickeltsten Gestalt ihn bei seinem ersten Schritte auf der Bahn des Trauerspiels beschäftigte. Es ist das Pathos der durch die Verhältnisse zur frommen Pflicht erhobenen Rache, welches in seiner feinsten, durchgearbeitetsten Schöpfung wie in seinem tragischen Erstlingswerk, in Hamlet wie im Titus

Andronicus, die bewegende Kraft der Handlung bildet. Hier wie dort schlingt sich der tragische Knoten, indem die Pflicht der strafenden Gerechtigkeit von der ihrer Aufgabe nicht genügenden Gesellschaft auf die schwachen Schultern des Einzelnen gewälzt wird. Aber wenn die Ursache der Krankheit dieselbe ist, so bildet ihr Verlauf in beiden Stücken den schroffen Gegensatz, welcher das überschäumende, der Erfahrung entbehrende Gefühlsleben der Jugend von der besonnenen Arbeit des in die Irrgänge menschlicher Entwickelung tief eingedrungenen Mannes sondert. Wie dort Mangel jeder regelnden und schützenden Hemmung, so bedingt hier das zu künstliche Räderwerk der arbeitenden Maschine den unglücklichen Ausgang. Dort brach die That aus der Empfindung hervor, wie das tödtliche Eisen aus dem Geschütz. Hier drängt eine Welt von Beobachtungen, Erwägungen und Gedanken sich zwischen das Gefühl und den Entschluß, zwischen den Entschluß und die Handlung. Das ganze Interesse concentrirt sich, um so zu sagen, in der innern Seite des Drama's, in dem Seelenleben des Helden. Im Gegensatz gegen die meisten Shakespeare'schen Trauerspiele ist es der Conflict der Pflichten in seinen labyrinthischen Windungen, der uns beschäftigt, weit mehr als die Pathologie der die Existenz aus ihren Grundlagen hebenden Leidenschaft. Wenn man bedenkt, daß Shakespeare im Stande war den Hamlet zu schreiben, während die entgegengesetzte Lösung eines ähnlichen Conflictes im Cäsar noch ganz frisch in ihm lebte, und zur selben Zeit, als er in dem Lustspiel „Was Ihr wollt" den ganzen, köstlichen Humor einer mit sich und dem Leben ins Klare gekommenen Mannes-Seele entfaltet, so muß man in der That über seine Objectivität, über seine souveräne Beherrschung der schöpferischen Kraft ebenso staunen, wie über die Naivetät einer Deutungskunst, die nun gerade in dem unentschlossenen Dänenprinzen den poetischen Doppelgänger des Dichters sehen möchte.

Doch lassen wir uns durch den Reiz der hier sich aufdrängenden Parallelen in der besonnenen Würdigung des Kunstwerkes nicht stören. In der ersten Geisterscene des Hamlet weicht Shakespeare einmal von dem Grundgesetz ab, welches er sonst bei der dramatischen Benutzung des Gespensterglaubens regelmäßig einhält. Der Sage folgend, macht er den an sich nicht unbedenklichen Versuch, den ahnungsvollen Geheimnissen des innersten Seelenlebens eine objective sinnliche Geltung und Gestaltung zu geben. Des Königs Geist ist bei seiner ersten Erscheinung nicht wie Banquo's und der des Cäsar in Brutus Zelt nur den Be-

theiligten sichtbar. Wiederholt sehen ihn die Schildwachen, nüchterne, gleichgültige Leute; auch Horatio, der kaltblütige Rationalist, welcher selbst dem Zeugniß seiner Augen noch mit Unglauben begegnet. Die Scene scheint fast an die Ahnfrau und ihresgleichen zu erinnern, an die Theatercoups des neuromantischen Gespenster- und Schicksals-Drama's. Aber nur die ganz äußere Form, das der Sage entnommene Motiv hat sie mit ihnen gemein; die Wirkung auf den Zuschauer und noch mehr auf die Leser ist hier ebenso würdig und im besten Sinne poetisch, als sie dort für das Gefühl des nur halb und halb kritisch gestimmten Zuschauers dem Lächerlichen nur zu häufig sich nähert. Wie in „Don Juan" die Zaubergewalt der Töne, so umgiebt hier der tiefernste, ächt dramatische Gehalt der Situation und die äußerst kunstvolle, fein berechnete Anwendung aller poetischen Farben die geheimnißvolle, dem Verstande Hohn sprechende Erscheinung mit der ganzen Gewalt des concretesten, sinnlichen Lebens.

Zunächst: Auch hier (wie bei Einführung der Hexen im Macbeth) ging der Dichter keinen Schritt weiter, als die Phantasie seiner Zuschauer in ungezwungenster Weise ihm folgen konnte und mußte. Man glaubte eben im damaligen England an die sichtbare Erscheinung Verstorbener vollständig so allgemein und fest, als an das Treiben der Hexen. Addison sagt darüber (Spectator No. 419):

„Unsere Vorväter sahen mit Ehrfurcht und Schreck auf die Natur. Es gab kein Dorf in England, das nicht seinen Geist hatte. Auf allen Kirchhöfen ging es um. Jede Gemeinde hatte eine eigene Gesellschaft von Feen — und man konnte keinem Schäfer begegnen, der nicht sein Gespenst gesehen."

Die Vorstellungen vom Fegfeuer, welche Shakespeare zur Motivirung der Handlung hier so unendlich glücklich benutzt, sie waren dem von der alten Kirche kaum gelösten Volke noch völlig geläufig. Aus der englischen Ausgabe des Lavaterus (eines geistesverwandten Vorgängers seines berühmten schweizerischen Namensvetters) bringt Drake eine Schilderung jenes Reinigungsortes bei, von welcher die Worte des alten Dänenkönigs sich nur durch ihren poetischen Schwung unterscheiden:

„Viel leichter ist es", so heißt es dort, „alle Leiden dieser Welt zu ertragen, welche alle Menschen seit Adam erlitten, und die sie erdulden werden, bis zum Tage des jüngsten Gerichts, als einen einzigen Tag die leichteste dieser zwei Strafen (nämlich des Fegfeuers und der

Hölle) zu tragen. Unser Feuer, mit den Flammen des Fegfeuers verglichen, hat nicht mehr als gemaltes Feuer zu bedeuten."

Und mit welcher Virtuosität die Wirkung der allgemeinen, dem Dichter entgegengebrachten Vorstellungen hier durch alle Umstände, durch die ganze Färbung der Situation gesteigert, ja für uns später Lebende fast gänzlich ersetzt wird, dafür liefert der mächtige Eindruck der Scene, wo sie eben nur leidlich anständig gespielt wird, das vollgültigste Zeugniß. In wildester Aufregung seiner Phantasie trifft die erste Nachricht den Prinzen.

„Mich dünkt, ich sehe meinen Vater!" So unterbricht er plötzlich auffahrend seinen bittern Bericht über das „wirthschaftliche Treiben" der Königin, über die „kalten Hochzeitschüsseln", welche das Begräbnißmahl des Vaters übrig gelassen.

„In meines Geistes Aug' Horatio!" entgegnet er dem bedeutungsvoll fragenden Freunde — und nun folgt mit centnerschwerem Gewicht dessen Erzählung von den Schrecknissen der Nacht. Man merkt schon, der Geist wird offene Ohren finden und willigen Glauben. Zumal, da er im Grunde als ein sehr braves und verständiges Gespenst sich erweist, das wir ordentlich liebgewinnen. In ächt christlich-menschlicher Weise will er die treulose Gattin geschont wissen, damit nicht Mutterblut die Hand seines Sohnes beflecke. Und dabei nehmen seine Worte gar keinen andern Einfluß in Anspruch, als irgend eine menschliche Warnung oder Aufforderung ihn ebenfalls hoffen dürfte. Sie bestärken nur einen Verdacht, welchen die Verhältnisse ohnehin schon erweckt haben müssen; sie bringen eine ganz einfache, sittliche Pflicht in Erinnerung. Von einem übernatürlichen Einfluß auf Hamlet's Willen, vom Eingreifen einer der Vernunft und dem unverdorbenen Gefühl nicht Rede stehenden Gewalt in die Gesetze des Drama's ist Nichts zu bemerken. Die ganze Stelle ist ein rechtes Musterbeispiel für den Lessing'schen Grundsatz: Auch im ernsten Drama sei jede Ueberschreitung der physischen Naturgesetze erlaubt, soweit ihr zu starker Contrast mit der Einsicht der Zuschauer nicht den Eindruck des Lächerlichen hervorbringt. Dagegen müsse Alles natürlich zugehen im Gebiete des Empfindens, des Denkens und des Wollens. In wie eminenter Weise der Verlauf des Drama's dieser Grundforderung genügt, das bleibt uns jetzt zu betrachten.

So steht Hamlet denn Angesichts einer Aufgabe, welche an sich betrachtet, zwar hart und ernst, aber für einen gesunden, normalen

Manneścharakter kaum übermäßig schwierig, geschweige von unlöslich-tragischer Bedeutung erscheint. Es ist kein Mord, kein frevelhafter Eingriff in das Gesetz im eigentlichen Sinn, welchen der Geist von ihm verlangt. Als geborener höchster Richter soll er, freilich auf außerordentlichem Wege, den Frevel strafen, welchen ein Usurpator gleichzeitig an dem geheiligten Leben des Königs und an dem Rechte des Thronfolgers beging. Die Gefahr, welche zwischen ihn und seine Pflicht tritt, erweist sich, wenn nicht als verächtlich, so doch sicher nicht als unüberwindlich. Er ist nicht nur der legitime Thronerbe, sondern auch der entschiedene Liebling des Volkes.

„Sie tauchen seine Fehl' in ihre Liebe,
Die, wie der Quell, der Holz in Stein verwandelt,
Aus Tadel Lob macht, so daß meine Pfeile,
Zu leicht gezimmert für so scharfen Wind,
Zurückgekehrt zu meinem Bogen wären,
Und nicht zum Ziel gelangt."

So entschuldigt der ihn fürchtende König die Schonung des scheinbar Wahnsinnigen, der den Polonius umbrachte. Und noch an einer andern Stelle, im geheimen Gespräch mit seiner Gemahlin wird dieser, dem Laertes gegenüber vielleicht verdächtige Ausspruch vollkommen bestätigt. Hamlet ist außerdem von treuen Freunden umgeben, unter denen der einzige, Horatio, alle Hofleute des Königs aufwiegt. Begeisterte Liebe zu dem Gemordeten, ingrimmiger Haß gegen den Mörder, ausreichende Mittel, endlich eine mächtige außerordentliche Anregung seines Gefühls und seiner Einbildungskraft vereinigen sich, ihm die That zu erleichtern. Wir werden berechtigt sein, in ihm selbst die Ursache zu suchen, wenn die Ausführung hinter unsern Erwartungen, hinter seinen eignen Vorsätzen zurückbleibt.

Und dazu haben wir denn auch bald genug den ausreichendsten Grund. Schon sein Benehmen unmittelbar nach der Erscheinung muß uns befremden. Es giebt der wesentlich heroischen Situation sogleich einen tragischen Zusatz, der sich denn auch unwiderstehlich zur herrschenden und maßgebenden Stimmung entwickelt.

Zunächst ist der Prinz natürlich in der äußersten Ekstase und voll guter Vorsätze. Aber bezeichnend genug, in dem wortreichen Strom einer malerisch-pathetischen Betrachtung machen diese auf der Stelle sich Luft, statt daß sie in einem kurzen bestimmten Entschluß sich zusammendrängen sollten. Er ergeht sich in Ausrufungen über

den lächelnden verdammten Schurken, er schildert in schwungvoller Beredtsamkeit sein Entsetzen und schließlich zieht er — den Dolch? O, nicht doch, er zieht die Schreibtafel hervor, um ein bittres Epigramm zu notiren, und die Lösung, mit der er endet, heißt nicht „Tod dem Mörder", sondern Ade! Ade! gedenke mein! Dem entspricht nur zu gut, was nun folgt. Kaum ist der Geist fort, als Hamlet vor Allem an Zeitgewinn denkt, als er ein abenteuerliches sinnreiches Spiel ersinnt, um sich diesen zu sichern. Wie Brutus, des Tarquinius Gegner, wird er sich wahnsinnig stellen, damit sein tiefsinniges, verstörtes Wesen keinen Verdacht errege. Aber er hat keinen Tarquinius zu bekämpfen, sondern einen Lumpenkönig, den er weit übersieht und gründlich verachtet, mit dem er unserm Gefühle nach, ohne Umstände abfahren könnte, ohne gerade übermenschlichen Heldenmuth zu entwickeln. Woher nun diese unerwartete seltsame Wendung?

Fehlt es dem Prinzen vielleicht an Muth? Fürchtet er die Macht des einmal gebietenden Herrschers? Man sollte es nicht denken. Hat er doch so eben eine glänzende Probe bestanden. Als das Gespenst ihm zu folgen winkte, als die beherztesten Freunde ihn beschworen, sich nicht allein in die Macht des Grausens zu begeben, da war sein Leben ihm keine Nadel werth, da trotzte er den Schrecken der Einbildungskraft, wie den Rathschlägen der Vorsicht. Wäre er wohl der Mann, vor einem Strauß mit den Anhängern eines unbeliebten Usurpators zu erschrecken, eines Usurpators, den später ein einfacher Edelmann wegen einer verhältnißmäßig unbedeutenden Sache mit Leichtigkeit zur äußersten Demüthigung zwingt? Und noch viel weniger ist an irgend eine Schwäche der Einsicht zu denken, etwa an einen mangelhaften Ueberblick, an ein Verkennen der Sachlage. Ueber diesen Punkt haben wir uns von vorn herein orientirt. Zum Ueberfluß verbraucht der sogleich entworfene Verstellungsplan unendlich mehr Scharfsinn, als die einfache Verfolgung des Zieles jemals erfordert hätte. Goethe hat es zuerst ausgesprochen, und seitdem hat alle Welt es gesehen: Der Fehler liegt im Willen, in der Kraft des Entschlusses, in der Fähigkeit, abzuschließen mit der vorliegenden Sache, von der Berathung zur Ausführung zu schreiten und dabei der Phantasie jede Beschäftigung mit den möglichen Folgen kategorisch zu untersagen. Es ist die heilsame Beschränkung, die „heroische Bornirtheit", wenn der paradox klingende Ausdruck erlaubt ist, aller thatkräftigen Naturen, an deren Mangel Hamlet zu Grunde geht. Er erliegt dem Gewicht einer

Aufgabe, welcher sich seine Kraft nicht gewachsen fühlt. Darüber ist kein Zweifel. Aber die Gründe dieser Erscheinung, ihr Zusammenhang mit den eigentlichen Wurzeln des Charakters, ihre Verbindung mit dessen glänzenden Seiten und ihre nothwendige Rückwirkung auf die Zersetzung des gemüthlichen und geistigen Lebens — das alles sind Fragen, die einer sorgfältigen Erörterung immer noch werth sind.

Ich erlaubte mir, eine „heroische Bornirtheit" die Grundbedingung alles großartigen, entscheidenden, praktischen Wirkens in der Kunst wie im Leben zu nennen. Das klingt paradox. Und doch genügt die einfachste Beobachtung unserer Entschlüsse und Thaten, um sich von der Wahrheit des Satzes zu überzeugen.

Jedes Unternehmen, welches von der ausgetretenen Bahn der Gewohnheit abweicht, stellt uns fremden Kräften und unbekannten Verhältnissen gegenüber, die unsere Beobachtung und unser Urtheil herausfordern, in dem Maße, als sie unserm Willen sich in den Weg stellen. Ihre richtige Beurtheilung ist offenbar eine wesentliche Vorbedingung jedes Erfolges. Und doch dürfen diese Erwägungen und Berechnungen ohne Gefahr für die Sache nach unbedingter Vollständigkeit keineswegs streben. Es gäbe das einen doppelten Widerspruch: den einen gegen die endliche Natur unseres Erkenntnißvermögens, den andern, noch schlimmern, gegen die Abhängigkeit des praktischen Erfolges von den Zeitverhältnissen, die in jedem Augenblicke sich ändern. Bei jedem, die Bahn der mechanischen Routine verlassenden Unternehmen tritt früher oder später ein Zeitpunkt ein, in welchem der zur That berufene Mann die Untersuchung für geschlossen erklären muß, unbekümmert um mögliche Reste, da er den Resultaten einer nothwendig unvollständigen Rechnung sich anzuvertrauen hat, als wären sie unbedingt gültig: denn eben auf diesem Vertrauen beruht die Benutzung des günstigen Zeitpunkts, beruht die Zuversicht auf die eigene Kraft, und damit der Erfolg. „Erst wägen, dann wagen!" Das ist der wahre Feldherrnspruch. Hier nun tritt jene „heroische Beschränktheit", jener Instinct des Entschlusses in seine Rechte. Hier gewinnt das ganze Heer der Vorurtheile, die nationalen und religiösen, wie die des Standes und des Berufs, auch die lediglich an der Person haftenden, seine volle Bedeutung für das praktische Leben, hier erst werden diese unentbehrlichen Triebräder der gesellschaftlichen Maschine in ihrer von dem aufgeklärten Unverstand so oft grundlos geschmähten Wichtigkeit erkannt. Sie sind eben weiter Nichts, als fertige Resul-

tate, wenn nicht gerade genau aus den vorliegenden, so doch aus ähnlichen Factoren, Formeln, die im entscheidenden Augenblicke den Zeitverlust des Rechnens ersparen und der Ungewißheit zum Entschlusse verhelfen. So kommt der Soldat im Gefecht mit dem unsinnigsten Nationalstolze, mit dem übertriebensten Begriff der Standesehre sicherlich weiter, als mit der trefflichsten Moral-Philosophie. Der Kaufmann würde kein großartiges Geschäft abschließen, wenn er neben seiner Berechnung nicht auch seinem Instinct und seinem Glück vertraute, ja, der Geschichtsschreiber käme nie zum Komponiren, wenn er das ihm klar aufgehende Bild seines Gegenstandes nicht unverzagt und rüstig erfaßte, unbeirrt durch den Gedanken an den zurückbleibenden Rest des auch durch die gewissenhafteste Arbeit nie vollständig erschöpften, und wenn erschöpften, so doch nie unbedingt ausreichenden Materials.

Es liegt auf der Hand, daß die Fähigkeit zu diesem rechtzeitigen, über jeden Erfolg entscheidenden Entschluß auf einem glücklichen Gleichgewicht der Intelligenz und der Empfindung beruht, unterstützt durch einen bedeutenden Fonds von physischer Kraft, dieser unerläßlichen Stütze des Selbstvertrauens im handelnden Leben. Wie diese Thatkraft durch ein Zurückbleiben der intellectuellen Entwickelung in blinden, verderblichen Ungestüm ausartet, so verliert sie unter dem Einfluß anhaltender, namentlich vorwiegend formeller Geistesthätigkeit sich nur zu leicht in eine Neigung zu spitzfindigem Grübeln, philosophisch gewissenhaftem Zweifeln und überklugem Rechnung-Tragen. Das eine Extrem hat der Dichter in „Macbeth" gezeichnet, abgesehen von den mehr oder weniger rohen Gestalten einiger Jugendstücke. Das andere findet in „Hamlet", dem geistreichen, zartfühlenden Dänenprinzen, seinen klassischen Ausdruck, und jeder aufmerksame Blick in beide Tragödien führt den Beweis für die wunderbare Gesundheit und Klarheit der Seele, in welcher Shakespeare dem einen Krankheitsproceß wie dem andern, beobachtend und schöpferisch darstellend, gerecht zu werden verstand.

Wir haben so den Standpunkt gewonnen, von dem aus die Entwickelung Hamlet's kein unlösbares Räthsel mehr bieten dürfte.

Zwei Monate sind nach der Erscheinung des Geistes vergangen, als wir den Prinzen wieder erblicken. Er hat sie angewendet, um mit allen Hülfsmitteln seines Talents jene seltsame Rolle einzustudiren, zu welcher er, sichtlich des Zeitgewinnes halber, sich entschloß, unmittel-

bar nachdem die gewichtige Aufforderung zur That an ihn herantrat. Methodisch und sorgsam geht er dabei zu Werke. Polonius berichtet uns umständlich, wie er erst in Traurigkeit fiel, dann seine Uebungen vernachlässigte, sich mit Wachen und Fasten kasteite, bis er den Umgebungen das Bild der Schwäche, der Zerstreuung, endlich geradezu der Verrücktheit zeigte: Alles das aber ohne directe Beziehung auf das gebotene Werk. Nicht tief combinirte Vorbereitungen eines entscheidenden Schlages denkt er so zu verstecken. Der ganze künstliche Apparat soll seiner eigenen persönlichen Sicherheit dienen, im Fall, daß sein trübsinniges, verstörtes Wesen den Argwohn des Königs erweckte, und der Erreichung dieses erbärmlichen Zweckes wird von vorn herein ein Opfer gebracht, schmerzlicher und größer, als das verwegenste Losstürmen aufs Ziel es je hätte fordern können. Ein Opfer zumal, zu dem eine wirkliche gesunde Mannes-Natur auch für den glänzendsten Preis sich schwerlich entschlossen hätte: denn es geht bei Weitem zum größern Theil auf fremde Kosten. Hamlet opfert methodisch und kaltblütig das Glück der Geliebten, lediglich um die Beobachter seines überfeinen Gebahrens auf falsche Fährte zu leiten, um in einem Spiele des Witzes und der geistreichen Laune den Sieg zu behalten und durch wollüstige Vertiefung in selbstgeschaffene Schmerzen das Bewußtsein der unliebsam ernsten Pflicht zu betäuben.

Wenn ich übrigens sage: Er opfert seine Liebe — so folge ich mehr dem einmal eingeführten Sprachgebrauch, als dem Eindrucke des vorliegenden Falles. Meines Erachtens thut man dem Dichter Unrecht, wenn man Hamlet's Verhältniß zu Ophelia mit jenem schönen und ehrwürdigen Namen bezeichnet. Es wäre Sache eines Jago, nicht aber die des geistreichen, gefühlvollen Prinzen, ein früher wirklich aus tiefem Herzen geliebtes Wesen so zu behandeln, und auch dann noch müßte ein Anlaß vorangegangen sein, ausreichend, die Liebe in Haß zu verkehren. Von dem, was eine tragische Liebe kennzeichnet, ist aber im Prinzen, meines Erachtens, kaum eine Spur zu entdecken, und auch Ophelia hat von der Leidenschaft einer Julia wohl höchstens einen Anflug gespürt. Schon der Liebesbrief Hamlets, welchen die gehorsame Tochter an den Papa auslieferte, er ist alles Andere eher, als der leidenschaftliche Herzenserguß eines so genialen, geschmackvollen, so warm und richtig empfindenden Mannes. Die Ueberschrift:

„An die himmlische und den Abgott meiner Seele, die reizende Ophelia“

sie schwebt mitten inne zwischen Selbstironie und Wohlgefallen an dem hübschen, freundlichen Mädchen. In den folgenden Worten:

„An ihren trefflichen, zarten Busen diese Zeilen“

glauben wir gar die fade Galanterie eines Gecken zu hören. Nicht viel besser ist das Verschen:

„Zweifle an der Sonne Klarheit,
Zweifle an der Sterne Licht,
Zweifl' ob lügen kann die Wahrheit,
Nur an meiner Liebe nicht.“

Dem entspricht nur zu gut der cynisch-schlüpfrige Inhalt seiner Scherze, als er den vor „Liebe“ wahnsinnigen Melancholiker zu spielen bemüht ist. Und bei der ersten Begegnung mit Ophelien, bei dem Tête à Tête vor der Schauspielscene, hat vollends jeder Zweifel ein Ende. Wie könnte ein Mann von Hamlet's Beanlagung und Bildung — auch alle Selbsttäuschung der geistreichen Blasirtheit zugegeben — wie könnte er, allein, ganz ohne Zeugen mit dem einst wirklich und heiß geliebten Mädchen, deren heiligste Gefühle geflissentlich in dieser Weise mit Füßen treten? So raffinirter Grausamkeit ist nur die in Haß verwandelte Liebe fähig, nicht die unter anderweitigen Einflüssen einfach erkaltete. Wir fürchten, es ist sehr viel Wahrheit in den Worten des Prinzen: „Ihr hättet mir nicht glauben sollen; ich liebte euch nicht.“ Wohl fand der geschmackvolle, jugendkräftige Mann, der gebildete Kenner und Verehrer des Schönen, einst Wohlgefallen an der anmuthigen, jugendlichen Erscheinung, die mit wenig verstecktem Wohlwollen seine Annäherungen litt. Es wäre ja wider die Natur, hätte er die reiche Ausbeute von interessanten Beobachtungen und freundlich-behaglichen Anregungen von sich gestoßen, die hier auf die bequemste Weise sich bot. Aber von diesen ersten Regungen des durch Bildung und Sitte ästhetisch veredelten Bedürfnisses bis zum Erwachen einer Leidenschaft, welche über das Glück des Lebens entscheidet, ist es ein weiter Weg, und es ist die Frage, ob Hamlet diesen Weg jemals zurückgelegt hätte, auch wenn er durch eine ernste Schicksalsforderung nicht so schroff gekreuzt wäre. Aber auch Ophelia hat von einer Julia kaum einen Blutstropfen.*) In der Art, wie sie

*) Ich muß dem Widerspruche der herkömmlichen Auffassung gegenüber diese Ansicht durchaus festhalten. Daß Ophelia „nicht liebt“, habe ich nirgend gesagt, wie man mir hat andichten wollen. Aber zwischen *tragischer* Liebe und *dieser* Art von Neigung ist ein gewaltiger Unterschied.

die Warnungen des praktischen, welterfahrenen Bruders hinnimmt und neckend erwiedert, läßt sich freilich von vorn herein der Einfluß der üppigen Atmosphäre dieses Hofes und dieser Gesellschaft garnicht verkennen. Von Polonius hören wir, „daß sie mit ihrem Zutritt sehr frei und bereit" war, und die Lieder und Bilder, welche sie später während ihres Wahnsinns beschäftigen, sind nicht geeignet, das zu widerlegen. Doch ist auch hier an mehr als herzliches Wohlgefallen, gemischt mit etwas sinnlicher Erregung, schwerlich zu denken. Dafür spricht der ganz widerstandslose Gehorsam, mit welchem sie die Briefe ausliefert, den Umgang abbricht; die Bereitwilligkeit, mit der sie sich später als Werkzeug zur Prüfung des gemüthskranken Freundes gebrauchen läßt, ohne daß man irgend eine heftige Aufregung an ihr bemerkte. Ihr Schwerpunkt ruht noch auf dem Verhältniß zu der Familie, oder beginnt höchstens zu schwanken zwischen diesem und dem Einfluß der Liebe zu dem fremden Manne. Eine zarte, schwache Natur, wurzelt sie in den Verhältnissen, in der Umgebung, und wird zerrüttet, zerstört, da jene aus den Fugen gehen. Sehr bezeichnend ist es erst der Tod des Vaters, die Zerstörung der Familie, der sie einem tragischen Ende überliefert. Die Hinopferung ihrer eben knospenden Hoffnungen durch die Laune eines geistreichen Schwächlings bleibt auch so tragisch genug. Aber an eine wahre tiefe Leidenschaft zu glauben, die nicht etwa einer unerbittlichen Ungunst der Verhältnisse zum Opfer fällt oder der eigenen Maßlosigkeit, sondern einem unzeitigen Spiel des überscharfen Verstandes — diese Unnatur muthen wohl viele unserer Ophelien uns zu, nicht aber der naturwahrste und schlichteste der Dichter.

Doch wir kehren zu Hamlet zurück. In demselben Maße als sein Entschluß hinter seiner Aufgabe zurückbleibt, reagirt das Bewußtsein seiner moralischen Schwäche auf die unermüdliche Thätigkeit seines beobachtenden, combinirenden, Alles erwägenden, prüfenden Geistes. Und wiederum: dies allseitige Prüfen und Ueberlegen, dieses haarspaltende, mikroskopische Untersuchen jeder lebendigen Empfindung häuft sichtlich die Bedenken und Schwierigkeiten auf seinem Wege, und umgarnt ihn mit seinen eigenen Netzen. Von Scene zu Scene werden seine Bemerkungen geistreicher, glänzender, tiefer, während es mit seiner Gewissenhaftigkeit abwärts geht zur kaum mehr verschleierten Schwäche, von der Schwäche aber zur sophistischen Verdrehung aller einfachsten, sittlichen Grundvorstellungen, bis die geistreiche Sentimen-

talität endlich bei Thaten ankommt, deren moralische Genealogie man sehr genau ansehen muß, um sie vom Verbrechen zu unterscheiden.

Zunächst gewährt es ihm sichtliche Freude, mit seinem Gram zu spielen und in Erwartung des bevorstehenden Heldenthums einstweilen seiner geistigen Ueberlegenheit über die trivialen Umgebungen sich baß zu erfreuen. Es ist dieses erste Stadium seines Krankheitsprozesses, in welchem der Dichter ihn noch zum Träger und Vertreter seiner eigenen tiefsten Ueberzeugungen geeignet findet. So jenes ächt protestantischen Glaubensbekenntnisses:

„An sich ist Nichts weder gut noch böse; das Denken macht es erst dazu" —

eine Anschauung, auf welche die sittlichen Probleme seiner tiefsten Dramen sich zurückführen lassen.

Hamlet's Schwäche und reiche Begabung drängt sich in dem Bekenntniß zusammen:

„O Gott! Ich könnte in eine Nußschale eingesperrt sein und mich für einen König von unermeßlichem Gebiete halten, wenn nur meine bösen Träume nicht wären."

Das nothwendige Ergebniß einer scharfsinnigen, aber durch keinen entschlossenen Willen getragenen Weltauffassung spricht in der Schilderung seines Gemüthszustandes sich aus:

„Es steht in der That so übel um meine Gemüthslage, daß die Erde, dieser treffliche Bau, mir nur ein kahles Vorgebirge erscheint. Seht ihr, dieser herrliche Baldachin, die Luft, dies wackere umwölkte Firmament, dies majestätische Dach, mit goldenem Feuer ausgelegt, kommt es mir doch nicht anders vor, als ein fauler, verpesteter Haufen von Dünsten!"

Er „hat keine Lust mehr am Manne und — am Weibe auch nicht."

Wer stand je im Bewußtsein der Ohnmacht, vor den Trümmern glänzender Hoffnungen, wer fühlte sich je mit klarer Einsicht in die Sachlage, Angesichts einer unausführbaren und gleichwohl nicht abzuweisenden Aufgabe, ohne daß er dieses, in und über Deutschland sprüchwörtlich gewordene Hamlet's-Gefühl hätte kosten müssen! Es giebt da nur eine Heilung: die entschlossene Concentration der vorhandenen Kraft auf ein, wenn auch noch so geringes, aber erreichbares Ziel. Wer diese versuchte, wem dann nach dem ersten Erfolge, und schon während der sauern tapfern Arbeit, das „kahle

Vorgebirge" sich wieder begrünte, wem die Sonne dann zuerst wieder durch den „Haufen fauler Dünste" mit lebendiger Pracht entgegen blitzte, der hat das Drama von Hamlet in sich erlebt, und die Aesthetiker werden wohl thun, bei ihm in die Schule zu gehen.

In jener Stimmung treffen Hamlet die Künstler. Ihr Erscheinen, ihre Leistungen fördern nicht nur durch die sympathetische Anregung die edelsten Schätze seines reichen Geistes zu Tage; sie erneuern auch auf ästhetischem Wege in ihm das Bewußtsein seiner pflichtvergessenen Schwäche. Er verurtheilt sich in Ausdrücken bitterster Selbstverachtung. Er nennt sich „Hans den Träumer", einen blöden, schwachgemuthen Schurken; er hat einen Ekel an sich selbst, da er, wie ein Weibsbild, wie eine Küchenmagd mit Flüchen sein Herz erleichtert, jedem Entschluß fremd und jeder That. Wir haben den berüchtigten Grundtext unserer gesammten politischen Poesie vor uns, den treibenden Gedanken unserer bestgemeinten Leitartikel und Kammerreden aus unserer ersten polititschen Schulzeit — aber leider, in Hamlet's Entschluß auch das Vorbild der ihnen entsprungenen, politischen Thaten. Denn die Macht der Kunst und die Empörung seines sittlichen Gefühls, sie begeistern den „Helden" zu einer Komödie, freilich einem politischen Tendenzstücke pikantester Fassung. Der Ekel an der eigenen Unentschlossenheit findet augenblickliche Beruhigung in dem rechtzeitig sich einstellenden Scrupel über die mahnende Pflicht. Könnte denn die Erscheinung des Geistes nicht am Ende gar eine Lockung des Satans sein? Wäre es nicht weise, sich noch andere Sicherheit zu verschaffen, natürlich nur zur Beruhigung des Gewissens!

Wir werden ja sehen, wohin diese Gewissenhaftigkeit führt. Zunächst erfolgt ein Paroxysmus tiefster Verzagtheit. In dem resultatlosen Kampf des brennend lebhaften Gefühls mit dem trägen Willen erzeugt sich die tiefste, krankhafteste Sehnsucht nach Ruhe, nach Vergessen. Aber selbst vor das Asyl des Selbstmordes stellt sich als unerbittlicher Wächter der prüfende Gedanke! Für Hamlet giebt's keine Gewißheit, weder im Leben noch im Tode. Sein Bewußtsein, und wir dürfen hinzufügen, der Grundgedanke des Drama's, gewinnt den schlagendsten Ausdruck in den berühmten Worten des Monologs:

„So macht Gewissen Feige aus uns Allen,
Der angebornen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Bläſſe angekränkelt,
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,

Durch diese Rücksicht aus der Bahn gedrängt,
Verlieren so der Handlung Namen."

Noch einmal gewinnt es dann den Anschein, als sollten die träg herabhängenden Segel des stattlichen, vor der Strömung treibenden Schiffes von rettendem Fahrwinde schwellen. Durch den Erfolg des Schauspiels wird sein Selbstgefühl sichtlich gesteigert. Er läßt ihm gegen Rosenkranz und Güldenstern, wie gegen Polonius, so recht con amore den Zügel. Ja, er fühlt etwas von Thatkraft in sich. Die Spukezeit der Nacht erhitzt seine ohnehin überreizte Phantasie. Er traut sich Dinge zu, welche „der heitre Tag mit Schaudern säh'". Aber auch dicht hinter dieser Aufregung steht schon wieder der bedachtsame Zweifel. Er hätte die Vorsicht gar nicht nöthig, zu der er selbst sich ermahnt, „die Natur nicht zu vergessen!" Ist es doch ohnehin seine Art, „Dolche zu reden, keine zu brauchen".

Das zeigt sich denn auch sonnenklar in dem Erfolg seines Auftretens gegen den König. Die Gelegenheit liefert ihm das Opfer in die Hände, bequemer als er je es gehofft. Aber statt sie zu fassen, erschrickt er vor ihr. Und schnell ist sein geübter Scharfsinn bei der Hand, um die „Rechnung tragende" Energielosigkeit in den ehrwürdigen Mantel bedachtsamer Ueberlegung zu hüllen. Er phantasirt sich eine raffinirte Grausamkeit an, von der sein Herz himmelweit entfernt ist, nur um die drängende That los zu werden für einen weitaussehenden Vorsatz. Seine Worte werden Feuer und Gift in dem Maße, als sein Wille und seine Sehnen erschlaffen.

„Hinein du Schwert! Sei schrecklicher gezückt,
Wenn er berauscht ist, schlafend, in der Wuth,
In seines Betts blutschänderischen Freuden,
Beim Doppeln, Fluchen oder anderm Thun,
Das keine Spur des Heiles an sich hat:
Dann stoß' ihn nieder, daß gen Himmel er
Die Fersen bäumen mag, und seine Seele
So schwarz und so verdammt sei, wie die Hölle,
Wohin er fährt."

Diese genial geistreiche Bildung hat denn für die That oder etwas ihr Aehnliches nur in der aufwallenden Hitze plötzlicher Erregung noch Platz. Auf die Tapete führt er den Stoß, da ihm gegenüber dem Feinde der Muth versagte. Dem Zufall, dem Schicksal möchte er die Verantwortlichkeit aufbürden, vor der seine theoretisirende Schwäche

zurückschrickt. So tödtet er denn, statt des Verbrechers, den unbedeutenden alten Mann, den Vater des durch seine Thorheit ohnehin zu Grunde gerichteten Mädchens. Und sehr bezeichnend für die Moralität dieser überfeinerten Bildung: Nicht ein Gedanke an Reue überkommt ihn Angesichts seines Opfers. Er höhnt den kläglichen vorwitzigen Narren, den er für einen Höhern nahm. Er ist viel zu voll von seiner geistreichen Rolle, von der tragischen Scene, die er mit der Mutter zu spielen denkt, als daß das Schicksal eines gewöhnlichen, zur Aristokratie des Geistes nicht gehörenden Menschen ihn rühren könnte!

„Der Himmel hat gewollt,
Um mich durch dies, und dies durch mich zu strafen,
Daß ich ihm dienen mußt' und Geißel sein."

Das ist die ganze Reue der schönen Seele. An die arme Ophelia wird nicht einmal gedacht. Das ganze Gespräch mit der Mutter, in welchem freilich seine Beredsamkeit sich glänzend entfaltet, würde einem leidlich praktischen Menschen vor der That gar nicht in den Sinn gekommen sein. Es ist ja in geradem Widerspruche gegen die ganze Geheimnißkrämerei seines Verfahrens und kann den günstigen Augenblick für die That nur ins Ungewisse hinausschieben, wenn nicht überhaupt sein Eintreten verhindern. Der arme Geist hat offenbar einen schweren Stand gegenüber seinem genialen, scharfsinnigen und beredten Sprößling. Wiederholt muß er den weiten Weg aus dem Fegfeuer machen, um „den abgestumpften Vorsatz zu schärfen". Doch wenn wir genau zusehen, hat auch „der alte Maulwurf" von dem Wesen seines Sohnes mehr an sich, als dessen glänzende Schilderung der Thatkraft des alten Herrn vermuthen ließ. Es ist, als hörte man Hamlet selbst, wenn er den ihm doch gar wohl bekannten Sohn nun plötzlich beschwichtigt, ihn ermahnt, der gar zu sehr erschreckten Mutter sich anzunehmen, „zwischen sie und ihre Seel' im Kampf" zu treten. Er könnte doch wissen, daß mehr als scharfe Worte nach dieser Richtung hin von dem Prinzen nicht zu fürchten sind. Dafür sehen wir diesen denn auch bald wieder mit einem neuen genialen Einfall beschäftigt. Er merkt sehr wohl, daß der König ihn durch die Reise nach England nur los werden will, (hat er seinen Verdacht durch das endlose Komödien-Spielen doch geflissentlich rege gemacht) und daß Rosenkranz und Güldenstern dazu die Hand bieten. Darin liegt hrer ganzen Stellung nach durchaus keine Bosheit! Sie dienen dem

Könige, ohne ihrer Meinung nach, dem Prinzen zu schaden. Aber diese einfache Betrachtung kann der übergeistreiche Philosoph nicht mehr machen. Wie der Falke auf das Wild, stößt er auf die neue Intrigue:

„Der Spaß ist, wenn mit seinem eignen Pulver
Der Feuerwerker auffliegt. Und mich trügt
Die Rechnung, wenn ich nicht ein' Klafter tiefer
Als ihre Mine grab' und sprenge sie
Bis an den Mond. — O, es ist gar zu schön,
Wenn so zwei Listen sich entgegengeh'n!"

So wird dem geistreichen Manne das Intriguiren Genuß und Bedürfniß. Vor lauter Gewissenhaftigkeit sinkt er am Ende in Verhältnissen, die ihm nebensächlich und unbedeutend erscheinen, zum rücksichtslosen Egoisten herab.

Ganz vergeblich auch tritt dem stets haltungsloser Versinkenden das mahnende und strafende Bild frischer Thatkraft in der Kriegergestalt des jungen Fortinbras entgegen. Niemand weiß besser als er diese Erscheinung zu deuten. Mit unerbittlich scharfem Auge entdeckt er seine eignen geheimsten Gebrechen in dem reinen Spiegel der gesunden Mannesnatur — und ohne alle Schonung noch Selbstbetrug rechnet er sie sich vor: „den bangen Zweifel, der zu genau bedenkt den Ausgang, in welchem stets drei Viertel Feigheit steckt und nur ein Viertel Weisheit!" Wie herrlich definirt der Schwächling die wahre Größe:

„Wahrhaft groß sein, heißt,
Nicht ohne großen Gegenstand sich regen;
Doch einen Strohhalm selber groß verfechten,
Wenn Ehre auf dem Spiel."

Und ihr rechtes Relief bekommt seine Schwäche und Thorheit in den Erfolgen des viel unbedeutenderen Laertes. Was der rechtmäßige Thronerbe um den trefflichsten Vater nicht wagte, das gelingt dem Unterthan, dem einfachen Edelmann, der den Tod „eines alten Narren" zu rächen hat: Die Berechtigung der Blutrache wird hier nachdrücklich hervorgehoben in dem Feuereifer des Sohnes, den ein bloßer Verdacht leitet, keine Gewißheit, wie Hamlet. „Gewissen, Frömmigkeit, beide Welten" schlägt er in die Schanze um des einen, von Pflicht und Ehre gebotenen Zweckes willen. Es sind geringe Mittel, über die er gebietet. Doch er verwaltet sie so, daß sie weit reichen, und wo der unendlich

bedeutendere Gegner unterliegt, feiert seine weder rechts noch links sehende Entschlossenheit einen leichten Triumph.

Hamlet indessen, durch einen Zufall auf den Schauplatz, wenn nicht seiner Thaten, so doch seiner Pflicht zurückgeführt, er versenkt sich in der berühmten Kirchhofsscene in die Wollust jener inhaltlosen Sentimentalität, welche im Anschauen der Hinfälligkeit und Gebrechlichkeit aller irdischen Dinge das Pflichtgebot, das Gefühl für Recht und Unrecht in seinem Anspruch an die einzelne Person so trefflich in Ruhe lullt. In Betrachtungen über den Staub Cäsar's und Alexander's, in zärtlich wehmüthigen Träumen über den Schädel des armen Yorik, des jetzt so melancholischen Spaßmachers, schwindet das Bewußtsein schwerer Verschuldung gegen die Lebenden. Die muthwillige, gegen Rosenkranz und Güldenstern verübte Tücke kann das von weltbetrauernder Sentimentalität noch feuchte Auge nicht rühren. Es sind ja gemeine, mittelmäßige Seelen, an deren Untergang nichts gelegen. Sie waren dem gnädigen Herrn langweilig.

„Sie rühren mein Gewissen nicht! Ihr Fall
Entspringt aus ihrer eignen Einmischung;
's ist mißlich, wenn die schlechtere Natur
Sich zwischen die entbrannten Degenspitzen
Von mächt'gen Gegnern stellt!"

Da haben wir das Glaubensbekenntniß der „Aristokratie des Geistes", aber freilich der falchen, verkommenen. Man halte gegen diesen sentimentalen Prinzen den König Heinrich unter seinen Wallisern auf dem Schlachtfelde von Azincourt, und man wird eine Anschauung davon gewinnen, daß es doch ein gut Ding ist, wenn der Charakter das Talent in den Zügel nimmt!

Die krankhafte Eitelkeit des Gedanken- und Rede-Virtuosen übertrifft sich dann selbst in den thörichten Ausbrüchen bei des Laertes Trauer. Gleichgültig genug hat der Treffliche die Geliebte einer geistreichen Grille geopfert, ihr Wahnsinn, ihr Tod hat ihn eben nicht merklich erschüttert. Aber nun komme Einer und klage den Verlust als den seinen — und das Selbstgefühl des auserwählten Genies wird sich gegen den Gedanken empören, daß Andere das das Ihre nennen, was er mit seiner Theilnahme, wenn auch nur beiläufig, begnadigte. Nun mit einem Male liebt er Ophelia mehr als vierzigtausend Brüder, nun wetteifert er siegreich mit Laertes im — Prahlen! Das Aeußerste aber leistet seine vom Winde der Laune regierte Haltlosigkeit, als er

nun, unmittelbar nach den blutigsten Entschlüssen und den furchtbarsten Verwünschungen gegen den König, zum Spiel für dessen Kurzweil sich hergiebt, lediglich um der Zerstreuung willen. So trifft ihn denn von Rechts wegen das Schicksal beim Spiel, ihn, den keine Mahnung bewegen konnte, dem Verhängniß zu ehrlichem Kampf unter die Augen zu treten. Die so lange aufgesparte Rachethat wird nun endlich vollzogen, in jäher Hitze, da es für ihn und für das Land zu spät ist.

Und rings um ihn hält der Tod seine reiche, grausame Ernte. Es erweist sich, daß die willenlose Schwäche, und wenn sie in den Mantel der feinsten Geistesschärfe und der reichsten Bildung sich hüllte, weit mehr Unglück anrichtet, als die rücksichtslose Gewaltthat.

„This quarry cries on havock!“

Mit diesen unübersetzbaren Worten bezeichnet Fortinbras kurz und prächtig den Inhalt der Katastrophe. Der Dichter aber läßt zum Schlusse die Nebel des Weltschmerzes durch einen kräftigen Windstoß aus den Regionen des thatkräftigen Lebens zerreißen. Er entläßt uns mit einem ernsten, aber vollen und kräftigen Accorde, nachdem seine Harfe, eine der geheimnißvollsten Erscheinungsformen tragischer Charakterentwickelung mit ihren süßen und wildbewegten Klängen begleitet hat.

Nachdem Shakespeare in „Romeo und Julia“ dem Trauerspiel der einfachsten, natürlichsten und gewaltigsten Leidenschaft sein mustergültiges Vorbild gegeben, zeigte er in „Brutus“ und „Hamlet“ den subjectiven Gedanken im Gegensatz gegen die Anforderungen der Außenwelt, dort scheiternd an der Ueberkühnheit des selbstgewissen Entschlusses, hier erliegend unter der Last der zu reichen und zu schweren Waffen, die er sich selbst geschmiedet. Wir haben in Hamlet die Tragödie der formalen Ueberbildung, der modernen, ästhetischen Treibhauscultur vor uns. Das Thema lag für Shakespeare näher, als eine einseitige Auffassung des Elisabethischen „Heldenzeitalters“ anzunehmen geneigt ist: wie es ja eben hier auch keinesweges vereinzelt angeschlagen wird, vielmehr in mannigfachen Anklängen aus der großen Symphonie Shakespeare'scher Weltdarstellung vielfach heraus zu hören ist. In den Lustspielen wird es unter Andern von der pedantischen Hofgesellschaft des Königs von Navarra (in „Verlorne Liebesmüh'n“) ergötzlich genug variirt. In Heinrich IV. vertritt Owen Glendower, das Stichblatt des Percy'schen Witzes, diese Culturkrankheit

und Prinz Heinrichs ganzes Gebahren insonderheit die Brautwerbung in Heinrich V., stellt dem gezierten, geistreichen Wesen recht geflissentlich das Bild schlichter, männlicher Kraft gegenüber. In Hamlet freilich wird jene Hypertrophie der Intelligenz und der Geschmacksbildung, eben weil sie eine außergewöhnlich reiche Natur zur Unterlage hat und mit ernsten Lebensaufgaben in Conflict kommt, nicht komisch, sondern tragisch. Es wird bei Beurtheilung dieser Dinge nicht zu vergessen sein, daß Shakespeare eine zwar sehr lebenskräftige, aber von den verschiedensten geistigen Strömungen beeinflußte Gesellschaft vor sich hatte, die seinem scharf beobachtenden Blick neben glänzenden Kräften und Leistungen auch Symptome mancher Entwickelungskrankheit zeigte. Es ging neben einem gewaltigen, thatkräftigen Geiste auch ein starker, so zu sagen theoretischer Zug durch die letzten Jahrzehnte des sechszehnten Jahrhunderts, und neben dem kräftigenden Streben nach ernster, tüchtiger Erkenntniß fand dabei auch ein gewisser Luxus formaler Geistesbildung seine eifrige Gemeinde. Es waren nicht nur die classischen Tage der tiefen Denker, der genialen Staatsmänner, der unternehmenden Seehelden, sondern auch eine Blüthezeit überzierlicher Sylbenstecher, geistreich-pedantischer Wortfechter, affectirter Vers- und Witz-Virtuosen; hat doch Shakespeare selbst in manchem übergeistreichen Vergleich, in manchem manierirten Wortspiel dieser Zeitkrankheit seinen Tribut bringen müssen, so oft und so nachdrücklich seine bessere Einsicht, sein gesundes Gefühl gegen alles gleißnerische, überkünstelte Wesen eifert und schlichte Einfalt und Wahrheit als die Grundbedingung alles menschlichen und künstlerischen Gedeihens bezeichnet. Man schnitzte eben gewaltig an dem guten, alten Bogen des englischen Geistes herum, und wenn wir uns an die schon unter Jacob, dann so sichtlich und plötzlich eintretende Erschlaffung und Frivolität errinnern, so werden wir uns nicht wundern dürfen, daß Shakespeare's helles Auge etwas früher als mancher Andere die Symptome der heranschleichenden Krankheit erkannte und dieselben, vielleicht gar bestimmte Persönlichkeiten ins Auge fassend, künstlerisch fixirte. Wir wollen Hamlet damit selbstverständlich nicht etwa zur Satire auf irgend eine einzelne Person machen, die wir nicht kennen, sondern nur auf die Menge ganz unzweifelhafter Zeitbeziehungen, namentlich aus dem Hof- und Künstlerleben erinnern, die das Stück offenbar enthält. Der Held, dies ist der Gesammteindruck, den jede erneute Versenkung in das Getriebe des wundersamen Gedichtes in

uns befestigt, ist kein Märtyrer zarter Gewissenhaftigkeit, auch keine tragische Incarnation des modernen humanen Geistes inmitten der Naturmächte eines rohen Jahrhunderts, sondern einfach der ursprünglich edel, genial angelegte, aber durch einseitige Ueberbildung an Willen und Entschlußfähigkeit geschädigte Schöngeist, den die Verhältnisse nöthigen, aus der von ihm glänzend beherrschten Welt der Gedanken und Worte sich einen ausnahmsweise schwierigen Weg in die der Thatsachen zu bahnen, und der über den innern Widerspruch dieser Aufgabe nicht hinaus kann.

Zwanzigste Vorlesung.

Othello.

Wie höchst mißlich bei der wunderbaren Objectivität Shakespeare's die Schlüsse von dem Inhalt und Ton seiner Werke auf die Zeit ihrer Entstehung sind, und wie bedenklich es erscheinen muß, wenn man die mangelnden Nachrichten über seine persönlichen Schicksale und Stimmungen durch Rückschlüsse aus seinen Dramen ergänzen will, dafür liefert der über die Abfassungszeit des „Othello" lange geführte Streit und seine endliche unvermuthete Lösung einen merkwürdigen Beleg. Unter den englischen Commentatoren zählen Chalmers und Drake „Othello" zu den letzten Werken des Dichters. Sie berufen sich auf den tiefen Ernst der Stimmung, auf die meisterhafte Vollendung der Charakteristik, endlich auf eine Stelle des dritten Akts, in der sie eine Anspielung auf ein Zeitereigniß finden.

„Eine offne Hand",

sagt Othello zu Desdemona,

„Sonst gab das Herz die Hand;
Die neue Wappenkunst ist Hand, nicht Herz."

Hier soll Shakespeare einen Seitenhieb gegen die von Jacob im Jahre 1611 neu geschaffenen Baronets führen, denen eine Zusatzacte vom 28. Mai 1612 die „blutige Hand" als Wappenzier bewilligte. „Othello" wäre danach also frühestens 1611 entstanden, nach Drake 1612, nach Chalmers 1614. Dem entgegen nahm Malone, ohne jene vorgebliche Anspielung für entscheidend zu halten, das Jahr 1604 an, und schließlich hat eine Entdeckung Collier's den Beweis geführt, daß dies furchtbar ernste, ja in manchen Scenen unerfreulich harte Trauerspiel der-

selben Epoche angehört, in der Shakespeare den „Julius Cäsar“, den „Hamlet“ und „Was Ihr wollt“ geschaffen hat, daß es mithin dem Dichter gegeben war, sich abwechselnd in die heiterste und die düsterste Weltanschauung mit gleicher genialer Selbstgewißheit zu versenken, ohne weder hier noch dort die Geistesfreiheit einzubüßen, welche ihn in der Mitte seiner schöpferischen Thätigkeit, auf der Höhe seiner Kraft durchaus als den freiwaltenden Herrscher seiner Stoffe erscheinen läßt, über subjective Stimmungen und Verstimmungen, so weit wenigstens unsere Kenntniß reicht, vollkommen erhaben. Collier fand in den Papieren der Egerton'schen Familie folgende Bemerkung über die Kosten, welche im Jahre 1602 der Großsiegelbewahrer Sir Thomas Egerton während eines Besuches der Königin auf seinem Landsitze Harefield für die Unterhaltung seiner hohen Gäste aufwandte. Von den 64 Pfund 18 Shilling 10 Pence, welche für Seiltänzer, Schauspieler und Tänzer aufgingen, empfing die Truppe Burbadge's für die am 6. August 1602 veranstaltete Aufführung des „Othello“ 10 Pfund. Mit einem alten, längst bekannten Stücke hat man aber die Königin bei einer solchen Gelegenheit auf keinen Fall regalirt; auch fehlt „Othello“ in dem Meres'schen Verzeichnisse von 1598, so daß seine Abfassung um die Grenzscheide der beiden Jahrhunderte wohl feststehen dürfte.*) Den Stoff entnahm Shakespeare, wie die ähnlich harte und unerfreuliche Fabel von „Maß für Maß“ den „Hecatommithi“ (hundert Geschichten) von Giraldi Cinthio, von denen wir keine englische, wohl aber eine französische Uebersetzung kennen, ohne jedoch deshalb behaupten zu dürfen, das Shakespeare keinen englischen Text benutzen konnte. Es erschienen in seiner Zeit häufig Uebersetzungen einzelner

*) Eine gedruckte Ausgabe des Othello ist bei Lebzeiten Shakespeare's nicht erschienen. Das Stück wurde erst am 6. October 1621, also mehr als 5 Jahre nach dem Tode des Dichters, als Eigenthum des Thomas Walkley in das Londoner Buchhändler-Register eingetragen. Die wirkliche Ausgabe, wohl durch die Censur etwas verzögert, erfolgte erst 1622. Sie nennt ausdrücklich Shakespeare als den Verfasser, „einen Mann, dessen Name hinreiche, seinem Werke Käufer zu schaffen“, sowie die beiden bekannten Theater der Shakespeare'schen Gesellschaft, den Globe und Black-Friars, als Orte der oftmaligen Aufführung. Der Text der ein Jahr später erschienenen Folio-Ausgabe weicht von dem dieser ersten Veröffentlichung mehrfach ab. Delius hält ihn für den ursprünglichen, vom Dichter selbst vielfach verbesserten, während jene erste Ausgabe die der Bühne angepaßte Redaktion wiedergebe.

italienischer Erzählungen als Flugblätter, und deren sind begreiflicher Weise eine Menge verloren gegangen. Die Novelle enthält den geschichtlichen resp. romanhaften Vorgang bis zu Desdemona's Ermordung in seinen äußern Umrissen im Ganzen so, wie ihn der Dichter beibehielt. Jago, Cassio, Desdemona sind, den Hauptzügen nach, wenigstens angedeutet, Rodrigo und Brabantio fehlen ganz. Der Charakter des Mohren, und demgemäß der Verlauf der Katastrophe ist von der in der Tragödie gegebenen Auffassung gänzlich verschieden. Der Othello der Novelle läßt Desdemona durch Jago ermorden, leugnet die That beharrlich, selbst auf der Folter, und wird endlich durch die Verwandten der Ermordeten auf dem Wege der Privatrache getödtet.*) Man sieht: Shakespeare fand eine tragische Mordgeschichte vor, einen Stoff für den Pitaval; die Tragödie ist sein Werk.

Aber auch diese Tragödie mit ihrer augenscheinlichen Milderung der furchtbaren Katastrophe, mit ihrer tiefen und feinen Motivirung der gesammten Handlung, mit der Virtuosität ihrer Charakteristik, sie ist keinesweges dahin gelangt, oder sie hat auch wohl nicht beabsichtigt, dem Stoffe seinen herben, strengen Beigeschmack gänzlich zu nehmen. Othello ist nicht geeignet, die tragischen Empfindungen des Mitleids und der Furcht durch jenen Aufschwung eines rein menschlichen Enthusiasmus, eines erhöhten Selbstbewußtseins zu mildern, zu welchem uns die großen und herrlichen Eigenschaften der Menschen-

*) Der Schluß der Novelle lautet (nach Delius, Othello, Einleitung S. IV.) wie folgt: „Die Signori, als sie die Grausamkeit vernahmen, die der Barbar an ihrer Landsmännin verübt hatte, ließen ihn in Cypern ergreifen und nach Venedig schaffen, und suchten mit vielen Martern die Wahrheit aus ihm heraus zu bringen. Aber er, mit der Kraft seines Geistes jede Tortur überwindend, leugnete Alles so hartnäckig, daß man Nichts von ihm erfahren konnte. Aber wenn er auch, vermöge seiner Standhaftigkeit, dem Tode entging, so wurde er nichts desto weniger, nachdem er viele Tage im Gefängniß gewesen, zu ewiger Verbannung verurtheilt, in welcher er endlich von den Verwandten der Frau, wie er es verdiente, umgebracht wurde. Der Fähndrich ging in sein Vaterland, und, da er nicht von seiner Gewohnheit lassen konnte, klagte er einen Gefährten an, daß derselbe ihn ersucht habe, einen Feind, einen Edelmann, umzubringen. Wegen der falschen Anklage auf die Tortur gespannt, starb er, nach Hause zurückgebracht, elendiglich an den Folgen der Marter. So rächte Gott Desdemona's Unschuld. Und diesen ganzen Hergang erzählte die Frau des Fähndrichs, welche um die That wußte, nach seinem Tode, wie ich es Euch erzählt habe."

Natur selbst unter Leiden und Verirrungen entflammen, und über den kein Dichter leichter gebietet als Shakespeare, sobald er nur will. Diese Tragödie entrollt von Anfang bis zu Ende ein niederschlagendes Gemälde menschlicher Bosheit, menschlicher, kurzsichtiger Schwäche und rasender, bis an die Grenze des Thierischen gesteigerter, ja, sie überschreitender Leidenschaft; sie führt es uns vor in den grellsten Farben und in den schärfsten Umrissen, sie wirft die hellsten Streiflichter und die düstersten Schlagschatten darüber hin, sie muthet uns nicht Freude am Gräßlichen zu, aber Nerven, die auch das Gräßlichste zu ertragen vermögen.

Ein systematischer Schurke, eigentlich die einzige planmäßig und bewußt handelnde Person des Stücks, ein durchgebildeter Virtuos nichtswürdiger Bosheit macht es sich zur Lebensaufgabe, das Glück des Paares, auf dem unsere Theilnahme ruht, zu Grunde zu richten. Das eine seiner Opfer, die reinste und menschlich-schönste Gestalt des Drama's, es hat ihn gar nicht beleidigt. Sein herzzerreißender Untergang ist nicht einmal Zweck, sondern nur untergeordnetes Mittel. Aber auch zwischen dem Verräther und dem eigentlichen Gegenstande seiner Bosheit scheint kaum ein thatsächliches Verhältniß zu bestehen, das diesen Grad und diese Ausdauer des Hasses, diese teuflische Unerbittlichkeit der Rache, wenn nicht rechtfertigen, so doch erklären könnte. Die Zurücksetzung eines Untergebenen in der Beförderung ist die ganze Verschuldung, für welche der Feldherr mit den raffinirtesten Seelenqualen, mit der Vernichtung seines zeitlichen und ewigen Heiles zu büßen hat. Fast Scene für Scene sind wir Zeugen des peinlichsten aller Vorgänge: des Triumphes der Bosheit über die vertrauende, kurzsichtige Redlichkeit, jenes Irrewerdens der Seele an ihrem Ideal, und in Folge dessen an sich selbst: nächst dem Bewußtsein der Schuld ohne Frage die schlimmste der Geistesqualen. Das Glück eines enthusiastisch liebenden Ehemannes wird durch scheinbar plumpe, aber der Situation und seinem Charakter nur zu trefflich angepaßte Ohrenbläsereien untergraben, die widerwärtigste und thierischste aller Leidenschaften, die Eifersucht, entwickelt sich vor unsern Augen bis zu schrankenloser Herrschaft über Phantasie, Gewissen und Willen, wir werden, wenn nicht Augen-, so doch Ohrenzeugen einer Mordthat, wie die Akten unserer Kriminalgerichte sie selten enthalten. Der Anstifter des Unheils, um seine Freistunden nicht zu verlieren, betreibt nebenbei eine doppelte Intrigue, welche die Ermordung zweier „Freunde“ und

die Ausplünderung des einen zum Zweck hat. Alles gelingt ihm, bis eine späte poetische Gerechtigkeit, spät, weil sie den Opfern nicht mehr zu Gute kommt, ihn ereilt. Die Lehre des Stücks: von der Ueberlegenheit gewissenloser Klugheit über kurzsichtige, von dunkeln Gefühlen geleitete Redlichkeit, wird nur wenig durch den Zusatz gemildert, daß jener Klugheit zwar die Macht verliehen ist, fremdes Glück zu vernichten, jedoch meist ohne die Fähigkeit, auf dessen Trümmern das eigene sicher zu gründen.

Und dieses Gemälde menschlicher Ruchlosigkeit und menschlicher Schwäche, diese Handlung von entsetzlichem Verlauf und trübseligem Ausgang, sie übt gleichwohl heute, wie vor drei Jahrhunderten, ihre unfehlbare Anziehungskraft auf die schaulustige Menge. Bei einer Darstellung, die nur einigermaßen den Anforderungen des Dichters entspricht, ist sie sicher, den Kenner zu fesseln, wie den unbefangen genießenden Laien, und ganz besonders findet der Denker, der Beobachter menschlichen Leidens, Handelns und Seins seine Rechnung vor diesem so genialen als furchtbaren Gemälde einer der dunkelsten Schattenseiten unseres Gemüthslebens. Es fragt sich: wie gelang dem Dichter diese eben so merkwürdige als unzweifelhafte Wirkung? Wie erhob er jene Sammlung schauderhaftester Greuel zum Kunstwerk?

Vor allem gewiß nicht, wie wir schon sahen, durch irgend eine Nachgiebigkeit gegen unser Gefühl, durch Verschleierung irgend einer gräßlichen Wahrheit. Es fehlen in „Othello“ fast gänzlich jene entzückenden Ergüsse der dichterischen Phantasie, die z. B. in „Romeo und Julia“ auch die schauerlichen Abgründe der unerbittlichen Tragik mit Blumen bekleiden und uns mit wollüstigem Schauder an die Form fesseln, deren Inhalt uns Schrecken erregt. Kaum, daß die Stimme der Freude in einzelnen abgebrochenen Lauten sich vernehmen läßt unter dem Toben der Leidenschaft, den Klagen des Schmerzes und dem ernsten Drang der Geschäfte. Othello, bis auf das kurze erste Wiedersehen der durch den Seesturm von ihm getrennten Gattin, hat keine einzige Stelle, in der wir von dem Grausen und der peinlichen Angst der tragischen Scenen uns erholen könnten, wie in Romeo und Julia unter den graziösen Scherzen des heitern Festes, oder bei den trunkenen Entzückungen des nächtlichen Liebesgeständnisses oder der heimlichen Vermählung. Der heroische Aufschwung der leidenden Julia löste die wehmüthige Klage fast auf in dem durchaus belebenden und erfreulichen Gefühl der Bewunderung. Wir werden bald sehen, daß

hier das Gegentheil stattfindet. Und auch jene dort so reichlich eingelegten heitern, humoristischen Partien fehlen hier fast gänzlich. Wo das Stück dazu einen Anlauf nimmt, hindert der bittere Ernst der Situation, des Inhalts, durchaus den unbefangenen Genuß der humoristischen Form. Wir lachen über Mercutio's eigenthümliche Galanterien gegen die Amme und über sein Schwadroniren gegen die feindlichen Kavaliere. Aber die Haut schaudert uns, wenn Jago witzig wird mit Desdemona, an deren Todesqual er schon im Geiste sich weidet, und selbst die humoristische Abschlachtung des albernen Rodrigo ist eben zu sehr Abschlachtung, als daß ihre lächerliche Seite wesentlich und wirksam zur Geltung käme.

Und noch weit weniger möchte die Tragödie ihre Anziehungskraft jener vorgeblich lehrhaften Tendenz verdanken, welche neuere Commentatoren in ihr entdeckt haben. Allerdings sagt Desdemona in der Novelle des Cinthio:

„Ich fürchte, ich werde jungen Mädchen noch zur Warnung dienen, sich nicht gegen den Willen der Eltern zu verheirathen, und daß eine Italienerin sich nicht mit einem Manne verheirathen sollte, den Natur, Himmel und Lebensweise ihr völlig entfremdet!"

Das ist ohne Frage eine sehr verständige Betrachtung, und wer eine daran geknüpfte Moralpredigt mit Beispielen aus Shakespeare's Othello belegen wollte, könnte mit mäßigem Witz seiner Aufgabe genügen. Aber dadurch wird das Shakespeare'sche Trauerspiel noch nicht zur Gellert'schen Fabel. Gewiß ist Desdemona's Trennung von ihrer Familie nicht ohne Einwirkung auf ihr trauriges Schicksal. Aber sie ist denn doch nur ein Grund unter vielen. Der Erfolg Jago's war in den geregeltsten Verhältnissen, bei der normalsten Familien-Alliance, wenn nicht ganz so leicht, so doch jedenfalls möglich. Nicht um leichtsinnige Töchter zu warnen und Mesalliancen zu hindern, sondern um die Motivirung des ungeheuern Frevels mannigfacher, leichter und dramatisch wirksamer zu machen, werden jene Verhältnisse gelegentlich erwähnt und nach Maßgabe der Situation auch wohl betont. Shakespeare zeigt sich allerdings überall von sittlichen Anschauungen und Ueberzeugungen aufs Lebendigste durchdrungen. Aber es dürfte vergebliche Mühe sein, in ihm irgendwo die bewußte Hingabe seiner Kunst zur Einschärfung einer praktischen Klugheits-Moral zu suchen. Dagegen scheint uns der eben so gewaltige als herbe und strenge Reiz dieses Trauerspiels vor allem in der Treue und Lebhaf-

tigkeit zu liegen, mit welcher eine der gefährlichsten Krankheiten der menschlichen Seele, eine Krankheit, deren Keim wir Alle, wie wir da sind, in uns tragen, vielleicht fühlen, uns hier geschildert wird, in ihrer Entstehung und in ihrem Verlauf, in ihrem gesammten Verhältniß zu unserem geistigen Organismus.

Sodann in der sorgfältigen, naturwahren Zeichnung und der echt tragischen Mischung sämmtlicher Hauptcharaktere.

Endlich in der keineswegs moralstrenden und belehrenden, wohl aber tief sittlichen Färbung des Ganzen, in dem Ernst, mit welchem die natürliche Verbindung zwischen Leiden und Schuld aufgefaßt, in der kühnen Genialität, mit welcher sie dargestellt wird.

Untersuchen wir das!

Wie „Romeo und Julia" beschäftigt sich „Othello" mit dem Schicksal der Liebe. Dort, wie wir sahen, wurde eine naturgemäße, prädestinirte Herzensliebe von den Verhältnissen gekreuzt. Und nicht die Liebe, wohl aber die Liebenden gingen zu Grunde an der unbändigen Heftigkeit ihres Begehrens beim Zusammenstoß mit den realen Gewalten des Lebens.

In der vorliegenden Tragödie ist der Kampf der Gegensätze noch erbitterter, das Leiden unendlich schärfer, die Entzweiung unversöhnlicher. Denn, und dies ist wohl zu beachten, nicht zwischen dem Herzen und der äußern Welt entbrennt der Kampf. „Das kleine Königreich, Mensch genannt", bricht vielmehr in einem Bürgerkriege zusammen. Die edelsten Lebenssäfte verwandeln sich in Gift, die Natur liegt mit sich selbst im Streit; es ist, um ein anderes Bild zu wählen, es ist nicht der tödtliche Ausgang eines heroischen, begeisterten Kampfes, es ist der entsetzliche Verlauf einer scheußlichen Krankheit, es ist eine moralische Vergiftungsgeschichte, welcher wir beiwohnen, von der Mischung des tödtlichen Tranks, von dem Freudenmahle, bei dem er gereicht und genossen wird, durch alle Stadien des Schmerzes und der Todesqual hindurch bis zur gerichtlichen Oeffnung des Leichnams und zur Verurtheilung des Giftmischers. Wir sehen das edelste und reinste Gefühl der menschlichen Brust mit sich selbst im Streit. Es ist die verderbliche Zersetzung der Liebe, ihre Umwandlung in tödtliche Eifersucht, welche das Stück erfüllt.

Da ist es denn ein Meistergriff des Dichters, wie er vor Allem die ursprüngliche Natur dieser Liebe zu unterscheiden wußte von der reinen, himmlischen Gluth, welche Romeo und Julia beseligte und

verzehrte. Es ist, damit ich das Resultat der Betrachtung voranstelle, es ist die Liebe der Phantasie, und nur in zweiter Linie die des Herzens, welche Othello und Desdemona verbindet.*) Es wird sich vielleicht zeigen lassen, daß diese Art der Liebe, wenn nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise jener verheerenden Krankheit ausgesetzt ist, welche der Dichter uns schildert. Zunächst aber möge eine aufmerksame Betrachtung der beiden pathetischen Hauptcharaktere unsern Schlüssen einen festen Boden gewinnen. Es wird diese Betrachtung um so sorgfältiger sein müssen, da der Dichter, im vollen Gefühl der Bedeutung und Schwierigkeit seiner Aufgabe, hier mit einer ganz besondern Umsicht und Gründlichkeit alle wesentlichen Gesichtspunkte festgestellt, alle Factoren der Rechnung uns offen vorgelegt hat. Eine flüchtige Lectüre Othello's, davon kann jeder Leser sich leicht überzeugen, ist kaum möglich, wenigstens schwerlich genußreich: so dicht sind hier die bedeutendsten und absichtlichsten Winke gestreut für die Auffassung der Charaktere und der Handlung, so gedrängt sind die Marken, welchen die Fahrt zu folgen hat, um nicht in Klippen und Sandbänke sich zu verlieren. Auf den ersten Blick tritt uns Othello, denn ihn haben wir vor Allem zu beachten, auf den ersten Blick tritt er uns als eine durchaus fremdartige Gestalt entgegen in der Sphäre aristokratischer Sitten, aristokratischer Staatskunst und verfeinerten, ja zügellosen Lebensgenusses, in der sich die Handlung bewegt. Man hat mit Recht auf den glücklichen Irrthum des Dichters hingewiesen, welcher den Mauren der Novelle zum Mohren, zum Neger machte, zu einer Erscheinung aus einer andern Welt, zum Genossen eines Stammes, den wir als von wilderen, glühenderen Leidenschaften beherrscht zu denken gewohnt sind. Und diese Grundanlage zu sänftigen, waren seine Schicksale wohl nur in sehr beschränktem Maße geeignet.

„Ich bin von rauhem Wort
Und schlecht begabt mit milder Friedensrede.
Seit siebenjähr'ge Kraft mein Arm gewann,
Bis vor neun Monden etwa, übt' er stets

*) Shakespeare fand für diese Auffassung einen deutlichen Wink in seiner Novelle. „Es begab sich", heißt es dort, „daß eine tugendhafte Dame von ausgezeichneter Schönheit, Desdemona genannt, nicht von weiblicher Begierde, sondern von dem Verdienst des Mohren angezogen, sich in ihn verliebte."

Nur Kriegesthat, im Felde, wie im Lager;
Und wenig lernt' ich von dem Lauf der Welt,
Als was zum Streit gehört und Werk der Schlacht."

So schildert er sich selbst im Senat. Nach Allem, was wir von ihm sehen und hören, ist das weder Prahlerei, noch falsche Bescheidenheit. Für seine Thatkraft, seinen unerschütterlichen Muth legt sein erbittertster Feind das gewichtigste Zeugniß ab. Es ist Jago, der ihn muthig die Schlacht halten sah, als „die Kanone seine Reihen in die Luft sprengte" und ihm den eignen Bruder von der Seite riß. Wenn wir die Achtung sehen, welche er dem stolzen, widerwilligen Adel abnöthigt, so werden wir keinen Zweifel in seine Erzählung von der Heldenthat zu Antiochia setzen, da er, mitten unter Feinden, den Türken tödtete, der einen Venetianer geschmäht, und wir werden nur billig urtheilen, wenn wir die kleine Münchhausiade seiner Reisebeschreibung (die Geschichte von den Menschen mit dem Kopf unter der Achsel) nicht seinem Charakter, seiner Aufrichtigkeit und Wahrheitsliebe auf die Rechnung schieben, sondern vielmehr seiner auch in andern Dingen nur zu entzündlichen Phantasie, die ihn Gehörtes mit Gesehenem wohl einmal verwechseln läßt. Wenn nun die Gluth dieser Phantasie wahrlich nicht gedämpft werden konnte durch ein Leben voller unerhörter Aufregungen, Wechsel und Abenteuer, wenn die Gewohnheit des Blutvergießens, das Kriegs- und Lagerleben nicht geeignet war, ihn feine Sitten zu lehren und sein Herz zur Sanftmuth zu stimmen, so ist dagegen ein anderer mächtiger Einfluß dieser Laufbahn auf seinen Charakter garnicht zu verkennen. Das Temperament des Afrikaners wurde nicht milder unter Anstrengungen, Gefahren und Tod, aber die strenge Kriegszucht, die Gewohnheit des Gehorchens, dann die des Befehlens gab ihm die Kraft, es zu beherrschen. Diese Gewalt des Willens über das heiße, kochende Blut ist ein ganz wesentlicher Zug seiner Erscheinung. Bei jeder Gelegenheit tritt sie zu Tage. So in Cypern, als die unverhoffte Vernichtung des Feindes und gleichzeitig das Wiedersehen oder eigentlich die erste ruhige Vereinigung mit dem jungen, angebeteten Weibe eine ausgelassene Freude selbst bei einem Manne ganz anderen Charakters entschuldigt hätte. „Ehrbares Maß", schärft er vor Allem dem Cassio ein, „damit die Lust beim Siegesfeste nicht unbändig werde." Und daß er selbst dieses Maß zu halten weiß, auch in sehr scharfer Probe, das hat er von vorn herein zur Genüge gezeigt, als er in der Hochzeitsnacht ohne einen Versuch des Zauderns

der Pflicht gehorchte, die ihm Geduld und Entsagung vorschrieb. Ueberhaupt sind alle seine Tugenden die der Kraft. Selbst Jago nennt ihn vertrauensvoller, edler Art — und doch wird uns nicht recht wohl bei dieser Mäßigung, dieser Besonnenheit, diesem Vertrauen: wir bemerken mit einem unheimlichen Gefühl das Widerstreben seiner unbändigen, überkräftigen Natur gegen das Gesetz der Vernunft, dem er sich doch mehr, als einem fremden gefügt hat, als daß es ihm gelungen wäre, es zu einem Theil seines eigenen Wesens zu machen. Es ist, als sähen wir das feurige, schnaubende Roß unter dem Zügel des Reiters knirschen, in jener gewichtigen, vorbedeutenden Scene, da er zu dem bösen Handel des betrunkenen Cassio kommt. Noch ist die Sache nicht klar. Die Schuld seines Lieutenants fängt erst an vor seiner Seele zu dämmern, da überläuft's ihn heiß:

„Mein Blut beginnt zu meistern die Vernunft,
Und Leidenschaft, mein helles Urtheil trübend,
Maßt sich der Führung an. — Reg' ich mich erst,
Erheb' ich nur den Arm, dann soll der Beste
Von meinem Streiche fallen!"

Wer fühlte in diesen Worten sich nicht von der Vorahnung der entsetzlichen Katastrophe durchzuckt, wer sähe die Augen des Löwen nicht funkeln hinter dem schwachen Gitter, der unsichern Schranke gegen die Kraft des Gewaltigen! Wenn diese Schranke nun bricht — wehe dem Wehrlosen, der dem entfesselten Thiere begegnet!

Mit diesem Charakter nun, dieser unverdorbenen, aber kaum gebändigten, viel weniger wirklich gezähmten Naturkraft, reich an Kenntniß der materiellen Außenwelt, erfahren in den Wechseln und Schrecken des Kriegslebens, aber arm an Kenntniß der innern Zustände einer gebildeten Gesellschaft und der Leute, welche sie schafft, betritt der berühmte Mohr die Hauptstadt seiner gebietenden Aristokratie, seines vielköpfigen Kriegsherrn. Die Häuser, aber nicht die Herzen der Großen öffnen sich seinen Erfolgen. Man belohnt den Feldherrn mit Würden und Reichthum, man bewirthet den Mann des Volks und der Soldaten, die Berühmtheit des Tages. Nur daß nun der Barbar, der Fremde, der Afrikaner sich nicht erdreiste, seinen Ursprung zu vergessen, daß er den Unterschied zwischen Thun und Sein im Sinne behalte und sich genügen lasse an dem, was das bloße Verdienst von den bevorzugten des Glückes wohl noch erringt: An der kalten Achtung, an dem äußern Lohn! Daß er nicht an Gleichheit denke gegenüber den Leuten, von denen

das Glück ihn getrennt, welche Nichts an ihn bindet, als die lästige Kette des Bedürfnisses und der in diesen Regionen freilich nicht mehr lästige, aber desto schwächere Seidenfaden der Dankbarkeit.

Er mag selbst ihnen kaum Unrecht geben. Sein Herz, nach vollbrachten Thaten, nach ehrlich erworbenem Ruhm, es weilt mehr bei der Erinnerung seines „freien, ledigen Standes“ als bei den Herrlichkeiten des goldenen Gefängnisses, in welches der Herrendienst ihn einzwängt. Den „freien Königssohn“ treibt es aus der Stille des Friedens und den Genüssen der Gesellschaft hinaus in die bunte, bewegte Welt der Abenteuer und der Gefahren: Da fällt sein Blick auf Desdemona, und es ist um seine Freiheit geschehen.

Shakespeare hatte hier eine der schwierigsten Aufgaben zu lösen, welche die dramatische Charakteristik sich jemals stellte. Zunächst sollen wir es wahrscheinlich finden, daß eine junge, von der Natur und vom Glück aufs Höchste begünstigte Dame in hingebende, feurige Liebe verfällt für einen Mann, den Abstammung, Bildung, Farbe, Alter, Lebensanschauung ihr gegenüberstellen wie den Gewittersturm dem Frühlingslüftchen, wie den Adler der Taube. Und das ginge noch an — denn es ist am Ende keine Verirrung denkbar, der das menschliche Herz nicht auch unterworfen wäre — aber dieses Verhältniß soll unsre innere, pathetische Theilnahme wecken, es soll uns nicht unnatürlich scheinen, nur ungewöhnlich, nicht widerwärtig, sondern nur aufregend und anziehend, wir sollen es in seinem Entstehen begreifen, damit wir seinen Verlauf mit lebendigem Interesse verfolgen.

So viel ist klar: eine Julia wäre hier nicht an ihrem Platze. Das feurige, unerfahrene, in ahnungsvollem Genußdrange zum erstenmal schüchtern in den Festsaal des Lebens tretende Mädchen müßte ja zurückschaudern vor der halb seltsamen, halb furchtbaren Erscheinung des barbarischen, von der Natur gezeichneten Kriegers! Gewohnt, mit dem Auge und dem Herzen zu denken, unfähig zur Reflexion, dem Traumleben der Kindheit eben entwachsen, sehnt sie sich nach dem Gespielen, dem Freunde, nicht nach dem gewaltigen Herrn.

Andrerseits, eine gereifte Weltdame, vertraut mit dem Leben und dessen Genüssen, vielleicht gesättigt von dem, was die Natur leicht und unaufgefordert bietet, — es ist gar wohl denkbar, daß ihr Ehrgeiz seine Rechnung gefunden hätte bei dem genialen, allgewaltigen Krieger, und wie oft hat die blasirte Genußsucht nicht schon das Sel-

tene, Pikante, Häßliche schmackhafter gefunden, als die gesunde, sich täglich bietende Nahrung! Aber freilich, eine Cleopatra hätte keinen Jago zu fürchten gehabt. Nur die vollendete, unerfahrene Unschuld giebt die Blößen, auf denen hier das Gelingen der ganzen Handlung beruht.

Der Dichter brauchte eine Heldin, unschuldig und rein, wie Julia oder Miranda, dabei fähig zur Abstraction und ohne Kenntniß der Welt, mit Muth und nervöser Neugier ausgerüstet, hinlänglich, um im Augenblick der Versuchung das Ohr ihrem Ruf nicht zu verschließen, dabei ohne Heroismus, aber von lebhaftem, früh entwickeltem Geiste — und er schuf seine Desdemona.

Nicht in Einsamkeit noch in Vernachlässigung hat die Tochter des reichen Brabantio ihre Jugend verlebt. Ihre blendende Schönheit, ihr Rang, die Gastlichkeit des Vaters haben früh die Augen der Gesellschaft auf sie gelenkt; längst, als wir sie kennen lernen, hat sie Gelegenheit und Veranlassung gehabt, die ihr ebenbürtige, elegante Männerwelt zu beachten und zu studiren. Aber, sehr ungleich dem plötzlichen Aufflammen der feurigen Tochter des alten Capulet, hat sie dem reichen, glänzenden Jünglingsadel der Stadt in fast überjungfräulicher Zartheit sich fern gehalten. Wir werden kaum irren, wenn wir uns einen guten Theil dieser Zurückhaltung in enger Verbindung denken mit der seltenen Feinheit und frühzeitigen Bildung ihres Geistes und ihrer Talente. Sie ist geistreich, wie wir erfahren, von feinem trefflichem Witz; eine Meisterin in allen weiblichen Künsten, sowie in denen der Musen. „Die Wildheit eines Bären würde sie zahm singen.“ Liegt es nicht nahe, daß dieser früh und fein gebildete Geist zum Nachdenken kommen mußte über Natur, Würde und Bedeutung dieser Männerwelt, welche sich um sie drängte? wäre es nicht natürlich, daß, einmal zum Nachdenken und Vergleichen gebracht, die Schwache und Zarte sich ein Idealbild jener männlichen Kraft macht, welche sie wohl nicht nur an sich vermißt, sondern auch an der Schaar ihrer leichtfüßigen und leichtherzigen Freier, daß die Wißbegierige und dem Leben fern Stehende eine hohe, vielleicht überhohe Vorstellung gewinnt von der Erfahrung, welche ihr mangelt?

Da führt das Schicksal Othello in das Haus ihres Vaters. Der berühmte, gewaltige, seltsame Krieger muß schon durch sein bloßes Erscheinen, durch seinen Gegensatz gegen die schalen Umgebungen einen mächtigen Eindruck machen auf eine junge Dame, die sich bereits ge-

wöhnt hat, mehr mit der Phantasie zu sehen, als mit dem Auge. Und nun fängt er an zu erzählen: ohne Kunst (an die war sie ohnehin zu sehr gewöhnt in ihren Salons), aber mit dem starken und richtigen Accent der Natur, mit dem Nachdruck der Erfahrung, mit der glühenden Phantasie seines südlichen Blutes:

„So sprach ich denn von manchem harten Fall,
Von schreckender Gefahr zu See und Land:
Wie ich ums Haar dem droh'nden Tod entrann;
Wie mich der stolze Feind gefangen nahm,
Und mich als Sklav' verkauft; wie ich erlöst,
Und meiner Reisen wundervolle Fahrt;
Wobei von weiten Höhlen, wüsten Steppen,
Steinbrüchen, Felsen, himmelhohen Bergen
Zu melden war, im Fortgang der Geschichte,
Von Kannibalen, die einander schlachten,
Anthropophagen, Völkern, deren Kopf
Wächst unter ihrer Schulter: Das zu hören
War Desdemona eifrig stets geneigt."

Ihre Liebe, das sieht man deutlich, findet durch die Phantasie den Weg zum Herzen. Sie hat Nichts zu thun mit dem unwiderstehlichen Sturm des nach Genuß dürstenden Lebensgefühls, welcher Julia ihrem Romeo in die Arme treibt. Das Ideal der männlichen Kraft, wie sie es im Mohren zu erblicken glaubt, es unterjocht ihr Fühlen und ihr Sein. Und diese Bewunderung der ihr überlegenen, ihr unerreichbaren Größe nimmt in dem Busen des Weibes erst in zweiter Linie die Form der geschlechtlichen Hingebung an: Eine der gefährlichsten Formen der großen Passion, wenn jenes Band in den realen Bedingungen der Persönlichkeit keinen Halt findet!

„Sie liebte mich, weil ich Gefahr bestand,
Ich liebte sie um ihres Mitleids willen:
Das ist der ganze Zauber, den ich brauchte."

So giebt Othello selbst kurz und bündig die Deutung des Herganges.

Und auch Othello's Neigung hat mit Romeo's übermächtigem Genußdrange Nichts zu schaffen. Im ersten Entzücken spricht er verächtlich von der Sinnenlust, von dem leeren Tand des flücht'gen Amor. Er ist nicht der Mann, sich durch den Genuß auch nur einen Schritt breit von der Pflicht abführen zu lassen, „seinen Helm, wie er sich ausdrückt, zum Kessel der Hausfrau zu machen." Was ihn so

mächtig an Desdemona fesselt, ist doch vor Allem der hohe, entzückende Triumph, welchen die schöne, vielumworbene Senators-Tochter seinem Ehrgeiz, oder sagen wir lieber seinem männlichen Selbstgefühl bereitet, da sie den Fremden, den gereiften Mann, den Mohren um seiner Tugend willen der glänzenden Jugend ihres Vaterlandes und ihres Standes vorzieht.

Es liegt nahe, daß diese Liebe von den äußern, ihr feindlichen Verhältnissen wenig zu fürchten hat. Dafür bürgt genugsam Othello's selbstständige, erprobte Kraft. Desto schlimmere Gefahren aber drohen in ihrem Innern. Wehe dem Paare, wenn die künstlichen Fugen seines idealen Glücks-Gebäudes vor dem ersten Angriff des Zweifels weichen! Es wird ihnen schwer werden die Bresche zu füllen, denn in unnatürlicher Spannung kommen sie zusammen, und jeder Schritt der Rückkehr zu ihrer Natur muß sie von einander entfernen.

Und schon ist der wachsame, gefährliche Feind da, der diesen nothwendigen Prozeß beschleunigt, seinen Verlauf zu allen Schrecken der tragischen Leidenschaft steigert. Es ist eine der merkwürdigsten und lehrreichsten Gestalten, die Shakespeare gezeichnet. Jago — denn von ihm natürlich ist hier die Rede — steht auf der äußersten Linken in der Reihe der Shakespeare'schen Humoristen. Er hat einen starken Familienzug gemein mit Edmund im „Lear“, sowie mit Richard III. Aber eine genauere Betrachtung läßt auch Faulconbridge und Mercutio als seine entfernten Vettern erkennen. Es sind diese Gestalten alle mit einander bei Weitem nicht die Stiefkinder der Shakespeare'schen Muse. Sie entschädigen durch urselbstständige Kraft für die Schroffheit ihrer unschönen Formen, ihr Verstand dringt mit unerbittlicher Klarheit durch die Dunstgebilde, welche das Treiben der Gefühlsmenschen umhüllen. Ihre Erscheinung wirkt wie ein scharfer Nordwind: erkältend, aber auch erfrischend, belebend, vor Allem ernüchternd. Sie repräsentiren in mehr oder weniger ausschließlicher Weise das weltmännische, praktische Element des englischen Wesens, den unschönen aber nützlichen und nothwendigen Kupferzusatz, ohne welchen das edle Metall nicht geeignet wäre, den Weltverkehr vortheilhaft zu vermitteln.

Es kann garnicht zweifelhaft sein, daß auch Jago seinen reichlichen Antheil hat an den guten Seiten dieser derben, tüchtigen, weltmännischen Art. Ja, mit großem Bedacht hat der Dichter diese Seite seiner Erscheinung recht sorgfältig entwickelt.

Von seiner überlegenen Intelligenz vor Allem liefert die ge-

sammte Handlung des Trauerspiels nur eine fortlaufende Probe. Er übersieht Alle, mit denen er zu thun hat, von Rodrigo, dem witz- und wehrlosen Grünschnabel, bis hinauf zu dem Feldherrn, den er am Fädchen lenkt, während sonst Alles vor dem Gewaltigen zittert. Wir müssen uns ordentlich in Acht nehmen, nicht auf die Seite des Vogelstellers gegen den Gimpel zu treten, wenn Jago der imbecillen Erbärmlichkeit Rodrigo's den famosen Feldzugsplan zur Gewinnung Desdemona's entwickelt. „Thu' Geld in deinen Beutel." In übermüthiger, aber hier nur zu gut begründeter Sicherheit verräth er seine innersten Gedanken dem Tölpel, der doch nimmer im Stande ist, sie zu verstehen. Man wird unwillkürlich an Falstaff erinnert, der seine ritterliche Leutseligkeit gegen Sir Robert Schaal sich mit ein tausend Pfündchen bezahlen läßt. Sind es nicht an sich wahre, treffliche Worte, die Jago dem haltlosen Schwächlinge sagt:

„Hätte der Wagbalken unsers Lebens nicht eine Schale von Vernunft, um eine andere von Sinnlichkeit aufzuwiegen, so würde unser Blut und die Bösartigkeit unserer Triebe uns zu den ausschweifendsten Verkehrtheiten führen. Aber wir haben die Vernunft, um die tobenden Leidenschaften, die fleischlichen Triebe, die zügellosen Lüste zu kühlen, und daraus schließe ich: Was du Liebe nennst, sei nur ein Pfropfreis, ein Ableger!"

Seine Lebensanschauung ruht durchaus auf dem ebenso festen und sichern, als harten und unfruchtbaren Boden einer Selbstliebe, welche, dies ist nicht zu übersehen, in seinen Erfahrungen und seiner Menschenkenntniß kaum weniger Nahrung gefunden hat, als in der ersten Anlage seiner Natur. Aufgewachsen unter dem „Fluch des Dienstes", wo Beförderung nach „Empfehl und Gunst" geht, nicht nach Verdienst, Zeuge der rücksichtslosen Selbstsucht, welche die Mächtigen leitet, trotz aller moralischen Maximen, und zum Theil ihr Opfer, verhärtet er alsbald seinen egoistischen Instinct zu einem wohlabgeschlossenen System. Eröffnet er nicht eine ebenso richtige, als unerfreuliche Aussicht in das nicht von ihm und Seinesgleichen allein gemachte Getriebe der politischen Welt, wenn er ausruft:

„Ei wir können nicht Alle Herren sein — nicht kann jeder Herr getreue Diener haben!"

Es ist ein Blick auf die düsterste Schattenseite der Gesellschaft, nicht nur Abscheu vor der Entartung des Einzelnen, der uns durchschauert bei seinen Worten:

„Seht ihr doch
So manchen pflicht'gen, kniegebeugten Schuft,
Der ganz verliebt in seine Sclavenfessel,
Ausharrt, recht wie die Esel seines Herrn,
Ums Heu, und wird im Alter fortgejagt. —
Peitscht mir solch' redliches Volk!"

Man müßte geradezu ein wohlbezahlter Prediger der officiellen Moral sein, um diesem Gedankengang jeden Fond von Wahrheit abzusprechen. Es ist nur zu wahr, daß es wirklich eine Art der Treue giebt, die den Menschen zur Sache erniedrigt, auf deren breitem, geduldigem Elephantenrücken die schamlose Selbstsucht in der Maske des Rechts ihre Zwingburgen aufrichtet. Jago's teuflische Lebensphilosophie hat hier in der That den nothwendigen Berührungspunkt jedes wirklich tragischen Charakters mit Gefühlen, die der Brust gerade der Tüchtigsten und Mächtigsten keinesweges fremd sind.

Aber freilich auch nur einen Berührungspunkt. Seine Entwickelung entfernt sich von da ab von dem normalen Wege menschlichen Empfindens, Denkens und Wollens mit einer wahrhaft grauenvollen Stetigkeit und Sicherheit der Bewegung. Es ist eine der kühnsten und erschütterndsten Darstellungen menschlicher Entartung, die je ein Dichter geschaffen, denn sie vollzieht sich von Anfang bis zu Ende unter der festen Leitung des freien Willens und im vollen Lichte des klaren Bewußtseins. Wir haben die bewußte, planmäßige Empörung des Einzelwillens gegen das Gesetz der Gattung vor uns, die vollständige und absichtliche Lösung von dem Grundprincip alles sittlichen Lebens, von der Solidarität, die zwischen dem Wohl des Einzelnen obwaltet und zwischen dem Gedeihen der Gesellschaft. Wir glauben Falstaff zu hören, wenn Jago seinen Katechismus der Ehre, des guten Namens zum Besten giebt:

„Der gute Name ist eine nichtige und höchst trügerische Einbildung — oft ohne Verdienst erlangt und ohne Schuld verloren. Du hast überall keinen guten Namen verloren, wenn du nicht an diesen Verlust glaubst."

Aber nicht, wie Falstaff, in ohnmächtiger Abhängigkeit von der Masse seines sündhaften Fleisches, nicht abgestumpft durch jahrelange Hingabe an die Tyrannei der Sinne bekennt sich Jago zu diesem Glauben. Er ist nicht wehrlos der Thierheit verfallen, aber in dem verhängnißvollen Irrthum seiner Selbstsucht und seines Hochmuths

streckt er freiwillig, und um so schimpflicher, vor ihr die Waffen. Er ist Mephisto, der einseitige, starre, ebenso beschränkte als übermüthige Verstand, im Dienst der schnödesten Selbstsucht, aus den halb symbolischen Luftgebilden des deutschen Gedichts zu einer concreten faßbaren Menschengestalt verdichtet.

Und diese in ein System gebrachte Isolirung seines Wesens, diese „Theologie der Hölle", sie umstrickt ihn vor unsern Augen immer dichter und dichter mit ihren unentrinnbaren, magischen Netzen. Er schwelgt im Anstaunen seiner eigenen, wohlberechneten Bosheit. Wohlgefällig schätzt er den Gegensatz ab zwischen dem Schein seiner Handlungen und ihrem Wesen, zwischen seinem Fühlen und den Empfindungen abhängiger, d. h. sittlicher Menschen. Bei jeder neuen Schandthat, welche er ersinnt oder ausführt, fühlt er Etwas von der dämonischen Lust der souveränen Erhabenheit über das Gesetz, in welcher die christliche Auffassung mit Recht den Urquell des Bösen sieht.*)

Von gekränkter Selbstliebe, ja wir können hinzufügen, von dem schmerzlichen Bewußtsein verkannten Verdienstes ging, wie wir sahen, jener moralische Wahnsinn aus, der ihn dann von Greueln zu Greueln jagt. Sein Unwille war ursprünglich berechtigt, aber er entkleidet sich sofort aller sittlichen Würde, indem er von der Vertheidigung zum Angriff übergeht, und zwar zum Angriff mit den schnödesten, schimpflichsten Waf-

*) Die Anlage und Durchführung Jago's ist um so bedeutsamer, da Shakespeare sie ganz im Gegensatz gegen die novellistische Ueberlieferung schuf. Bei Cinthio ist der Fähndrich einfach ein abgewiesener Liebhaber Desdemona's, der nach Art gewöhnlicher Neidharte an dem Besitzer des vergeblich umworbenen Weibes und an diesem selbst durch Erregung falschen Verdachtes sich zu rächen sucht. Shakespeare schwächte dies einfache, fast triviale Motiv bis zur Unkenntlichkeit, um die intellectuelle Seite der Verruchtheit gegen die bloß pathologische schärfer hervortreten zu lassen. Die Selbstsucht bleibt hier wie überall die Wurzel des Uebels. Aber sie wirkt nicht als akute Entzündung, sondern als ein chronisches Uebel, welches im Verlauf seiner Entwickelung den ganzen geistigen Organismus umgestaltet. Was im Aaron des „Titus Andronicus" als rohes Factum auftrat, der mit dämonischer Lust geführte Krieg einer starken Natur gegen die Gesellschaft, diese dunkelste und unheimlichste Erscheinung auf dem Gebiet sittlicher Zustände, wird vom Dichter hier in ihre innersten Quellen verfolgt. Shakespeare zeigt ihre Möglichkeit, ihre Entstehung und ihren nothwendigen Verlauf, und entschädigt durch die logische Klarheit und Sicherheit dieser Entwickelung für den Widerspruch, mit welchem sie den normalen Bedingungen unsers Fühlens und Handelns entgegentritt.

fen, mit den vergifteten Pfeilen der heimlichen Tücke. Daß übrigens im Laufe der Handlung sein Bewußtsein über seine Beweggründe sich verwirrt, daß er in seinen Selbstgesprächen mehrmals in Widersprüche mit sich geräth, darf nicht in Verwunderung setzen. Wirklich consequent ist nur die gesunde Natur in harmonischer, voller Entwickelung. Der abstracte Verstand, einmal gelöst von der Basis des sittlichen Fühlens ist vor keinem Trugschlusse sicher — und kein Schurke bringt es so weit in der Verachtung der Ehre und des guten Namens, daß er nicht von Zeit zu Zeit das Bedürfniß fühlte, seiner Bosheit auch vor sich selbst wenigstens für Augenblicke ein Mäntelchen umzuhängen. So ist Jago's Haschen nach immer neuen Entschuldigungen für seine Unthat nur zu natürlich. Gleich anfangs erwähnt er nur mit halbem Glauben, aber deswegen mit nicht geringerer Bosheit das Gerücht über Othello's Verhältniß zu Emilia, seiner eigenen Gattin. Er ist weit entfernt von Eifersucht, davon zeugt sein ganzes Benehmen gegen das zwar augenscheinlich sinnliche und leichtsinnige, aber durchaus gutmüthige, auf alle Fälle höchst unbedeutende Weib. Aber trotz seines forcirten Cynismus thut es ihm wohl, sich für einen Augenblick im Lichte des Gekränkten zu sehen, der zur Rache berechtigt sei. Und diese Confusion wird immer stärker, je mehr im Anstarren der eigenen Greuel seine Phantasie sich erhitzt. Das Selbstgespräch in der zweiten Scene des zweiten Akts macht das merkwürdig anschaulich. Jago redet sich zuvörderst ein, daß Cassio die Desdemona wirklich liebt. Von da bis zum Glauben an ihre Gegenliebe ist nur ein Schritt: „Daß sie ihn liebt ist denkbar und natürlich." So weit wohnen wir dem natürlichen Plaidoyer bei, nach welchem das halb betrogene, halb bestochene Gewissen seinen Accord mit dem bösen Vorsatz schließt. Aber nun fährt Jago plötzlich fort:

> „Jetzt lieb' ich sie auch;
> Nicht zwar aus Lüsternheit — wiewohl vielleicht
> Nicht klein're Sünde mir zu Schulden kommt —

(sollte vielleicht gar die gemeinschaftliche Seereise auf ihn gewirkt haben?)

> Nein, mehr um meine Rach' an ihm zu weiden,
> Weil ich vermuthe, daß der üppige Mohr
> Mir ins Gehege kam, und der Gedanke
> Nagt wie ein fressend Gift an meinem Innern.

> Nichts kann und soll mein Herz beruhigen,
> Bis ich ihm wett geworden, Weib um Weib."

Da will also Jago mit einem Male den Liebhaber, den Verführer spielen? Aber das ist nur ein flüchtiger Einfall. Seine nächsten Worte schon schieben ihn in den Hintergrund:

> „Oder, schlägt dies mir fehl, bring' ich den Mohren
> In Eifersucht so wilder Art, daß nie
> Vernunft sie heilen kann."

Dann fürchtet Jago wieder den „Cassio" für „sein Gespons" (für Emilia) und von seinem ursprünglichen Beweggrunde, von dem Ingrimm über die Zurücksetzung ist merkwürdig genug garnicht mehr die Rede.

Wer nun hier logischen Zusammenhang und sichere Klarheit in Jago's Raisonnement vermißt, dem wollen wir keineswegs widersprechen. Jago sucht eben von allen Ecken Scheingründe zusammen, um seinen aus prinzipiellem Haß gefaßten Entschluß in sich zu verstärken. Aber diese Verwirrung, diese Schwäche nimmt leider gänzlich ein Ende, sobald sich der muthige, kaltblütige, äußerst gewandte Bösewicht an sein Werk begiebt. In der Steigerung der Kunstgriffe, durch welche er das übel verwahrte Gemüth Othello's bethört, in der detaillirten Ausmalung ihrer Wirkungen bis zu der entsetzlichen Katastrophe hat des Dichters wunderbare, unerbittliche Menschenkenntniß sich selbst übertroffen. Aber der glühendste Shakespeare-Enthusiast wird gestehen müssen, daß die Aufregung schon bei der Lectüre, und vollends bei einer gelungenen scenischen Darstellung, für gewöhnliche Nerven denn doch die Grenzen der tragischen Rührung fast überschreitet. Es liegt das wesentlich in der Natur der Leidenschaft, deren Entstehen und furchtbaren Verlauf diese Scenen uns schildern: der Eifersucht auf dem Rechtsboden der Ehe. Die Liebe an sich ist unter allen Aeußerungen unsers psychischen Lebens ohne Frage die freieste und geheimnißvollste; sie weniger als alle andern fällt in das Gebiet des Willens, und somit des positiven Rechts. Und wiederum beruht ihre ganze Berechtigung unter den Mächten der wirklichen Welt wesentlich auf ihrer gesicherten Dauer, resp. der Dauer des durch sie geschaffenen thatsächlichen Verhältnisses. Ohne diese tritt sie aus der Reihe der schaffenden und erhaltenden Gewalten in die der zerstörenden über, und zwar als die verderblichste von allen. So wiederholt sich denn in jedem gesetzlichen Liebesbunde,

in jeder Ehe das tragische, unergründliche Räthsel aller mit individueller Freiheit gepaarten Gesittung: die Vereinigung des Freiesten und des Begränztesten, der Bund des Geistes mit der Materie, die Verfestigung und Bindung des ungreifbaren Lebensprincips der moralischen Welt in den Formen einer durchaus auf Abhängigkeit und Beschränkung gebauten Ordnung der Dinge. Bei der Wandelbarkeit des Naturtriebes ist nur eine zuverlässige, wirkliche Bürgschaft dieses Verhältnisses denkbar: der sittliche, zur Charakterfestigkeit gesteigerte Wille, der die wechselnden Triebe sich unterwirft. Wo er fehlt oder verloren gegangen — da macht auf diesem Gebiet das beste Recht ebenso nutzlos als thöricht seine Ansprüche geltend. Ein eifersüchtiger Gatte wird auf uns stets den peinlichen Eindruck machen, der von jedem unlösbaren Problem unzertrennlich ist, von jedem Widerstreit zwischen Mittel und Zweck. Unschädlich durch Mangel an Kraft oder Einsicht, ist er der Sündenbock der Komödie. Wo aber seine Macht seiner Leidenschaft gleich kommt, wo vollends eine ursprünglich edle Anlage in ihm zu Grunde geht, wird er gegen sich selbst der thörichtste und beklagenswertheste aller moralischen Selbstmörder, dem Opfer seiner Wuth gegenüber aber zum rasenden Thiere, um so widerlicher, da sein vernunftloses und zweckwidriges Beginnen mit dem heiligsten der formellen Rechtsansprüche sich deckt. Diesen furchtbarsten Auflösungsproceß nun zeichnet der Dichter mit tiefem, unerbittlichem Ernst und mit erschreckender Wahrheit bis in die unscheinbarsten und doch wesentlichsten Züge seines Verlaufes hinein.

Jago's erstem, heimtückischen Wort kommt Desdemona's gutes, argloses Gemüth und kaum weniger ihre etwas phantastische Ueberschwänglichkeit nur zu erwünscht zu Hülfe. Treuherzig und freundlich sagt sie dem bittenden Cassio ihre Vermittlung zu; aber ihre Unerfahrenheit in den Dingen der Welt und ihre ganze, wenigstens sehr starkgespannte Art zeigt sich deutlich genug, als sie erklärt: sterben werde sie eher, als Cassio versäumen. Dann muß ihre unbedachte Fürbitte gerade die gefährlichsten Erinnerungen in der Seele des Mohren erwecken. Sie bittet so dringend für jenen Cassio:

„Der für ihn warb, und manches liebe Mal,
Wenn sie von ihm nicht immer günstig sprach,
Ihn treu verfocht."

Es ist also doch nöthig gewesen, für den Mohren zu werben, nicht immer hat sie günstig von ihm gesprochen, es hat Zeit gekostet,

bis ihre Phantasie sich entflammte, bis das Idealbild der Kraft und heldenhaften Größe die natürliche Scheu der Natur überwand. Und das ruft sie ihm ins Gedächtniß, da der hübsche, elegante Freiwerber so eben unter nicht ganz unverdächtigen Umständen sie verließ, während der böse Feind lauert, den glimmenden Funken zu schüren!

So ist denn das erste Symptom der ausbrechenden Krankheit trefflich motivirt. Es kündigt sich an in den bedeutsamen Worten:

„Holdselig Ding! Verdammniß meiner Seele,
Lieb' ich dich nicht! Und wenn ich dich nicht liebe,
Dann kehrt das Chaos wieder!"

Das Chaos, d. h. die gewaltthätige Natur des halb barbarischen Kriegers, den das ungewohnte Entzücken der Liebe noch kaum aus dem Feldlager in die Gesellschaft führte!

Dann erst erfolgt Jago's erster, regelmäßiger Angriff — ein unerreichtes Meisterstück feinster Dialektik. Leise Andeutungen müssen die Neugier und den Argwohn reizen. Den natürlichen Erwägungen, auf welche des Mohren „liebevolle, treue" Art der heimtückischen Lästerrede gegenüber kommen müßte, ihnen wird durch eine schlaue Selbstanklage begegnet:

„Wie's, ich bekenn' es, oft mein Leben quält,
Fehltritten nachgehn; auch mein Argwohn oft
Aus Nichts die Sünd' erschafft."

Dann senkt er mit teuflischer Freude die vergiftete Lanzette in die Adern des Feindes, wie der Folterer, welcher seinem Opfer bedächtig und sinnreich die Wirkungen seiner Schrauben und Zangen erklärt, ehe er sie anwendet. Es ist die berühmte Stelle:

„O bewahrt euch, Herr, vor Eifersucht,
Dem grüngeaugten Scheusal, das besudelt
Die Speise, die es nährt. Heil dem Betrog'nen,
Der, seiner Schmach bewußt, die Falsche haßt!
Doch welche Qualminuten zählt der Mann,
Der liebt, verzweifelt, argwohnt und vergöttert!"

Othello's Antwort zeigt in ihren entschlossenen Worten nur zu deutlich das Zucken des tödtlich getroffenen Herzens. Desdemona's Reize, ihre geselligen Vorzüge, ihre Talente, sie werden ihm zu ebenso viel unerbittlichen Quälern.

„Sie war nicht blind, und wählte mich!"

Welche Reihe von Schreckgestalten des quälenden Argwohns drängt sich in dem einfachen Wort!

Und nun das rücksichtslose Vordringen der Anklage!

Die Erinnerung an Venedigs lockere Sitte muß das zu Beweisende wenigstens im Licht der Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit zeigen. Die Kühnheit und Rücksichtslosigkeit ihrer eigenen Liebe muß Desdemona nun zum Verderben gereichen:

„Den Vater trog sie, da sie euch geehlicht —
Als sie vor eurem Blick zu beben schien,
War sie in euch verliebt!"

Damit wird denn auch die Erinnerung an Brabantio's Warnung in dem Mohren wieder lebendig, die der alte, beraubte Vater ihm nachrief, da er die Tochter mit seinem Fluch ihm dahin gab. Dann verschafft sich Jago einen wahren Schmaus der schwelgenden Rache. Othello muß noch dafür danken, daß man ihm zu Gemüth führt: nur unnatürliche Lust, maßloser Sinn könnten das schöne Weib in seine, des schwarzen Ungeheuers Arme geführt haben, nachdem es sich ebenbürtigen, wohlgestalteten Freiern versagt hat.

Und es wirkt. Das Gift kocht und gährt in den Adern. Othello's nächstes Selbstgespräch zeigt ihn schon im vollen Anfall des Fiebers, in jener scheußlichsten aller Stimmungen, da die süßeste Nahrung der Seele sich in brennendes Gift verwandelt, da der trostlose Zweifel an dem eigenen Werth in der Mißachtung des geliebtesten Wesens geboren wird und das aufs Höchste gesteigerte Selbstgefühl mit dem tödtlichen Bewußtsein der kläglichsten Ohnmacht in einem Kampf zusammentrifft, von dem die innersten Fugen des Charakters erbeben.

Da führt der tückische Zufall das verhängnißvolle Schnupftuch in die Hände Emiliens, die, ein gedankenloses, gehorsames Werkzeug, es ihrem Jago überliefert. Bei alledem, und das ist wohl zu merken, müßten Jago's Verdachtgründe vor dem Blick des ruhigen Verstandes zerfließen, wie dünne Luft. Aber sie sind auch nicht auf den Verstand berechnet. Von der kranken Phantasie des Mannes erwartet Jago seinen Erfolg, von dem heißen Blute des Afrikaners, der sich ohnehin nur unheimlich fühlt in den Formen des feinern Lebens. So wäre gleich die Erzählung von Cassio's Traumreden weniger als Nichts für einen seines Verstandes noch mächtigen Hörer. Aber sie ist meisterhaft berechnet, das bereits erregte Blut vollends zu entzünden. Nicht mehr bedeutet das Geschwätz von dem Tuche. Aber schon sieht und

hört Othello nicht mehr. Sein, des Feldherrn, des gereiften Mannes, Aufbrausen hat nur zu viel Aehnlichkeit mit dem plötzlichen Toben des römischen Volkes an Cäsar's Leiche das im aufflammenden Zorn gegen die Mörder das so eben leidenschaftlich verlangte Testament vergißt. In der Eröffnungsscene des vierten Akts nähert sich der tödtlicher Wahnsinn bereits seinem Siedepunkte. Othello fällt in Ohnmacht bei Jago's handgreiflich erlogener Geschichte von Cassio's ehrenrührigem Prahlen mit Desdemona's Gunst. So ist er auch in der Verfassung, bei der plumpen Komödie, welche Jago mit dem Nichts ahnenden Cassio aufführt, den Geprellten zu spielen. Das Weitere, der Ausbruch gegen das Nichts ahnende Weib in Gegenwart der ganzen Gesellschaft und vollends die scheußliche Mordkathastrophe*) — Alles das ist kaum mehr vom Geiste beherrschte, dramatische Handlung zu nennen. Es ist die siegreiche Empörung des kochenden Blutes gegen das Gehirn, eine ernste und gewaltige, aber kaum mehr künstlerisch schöne Warnung vor der Bestie, die im Menschen schlummert.

Ganz besonders wird das Grausen der Schlußscene gesteigert durch einen Zug Desdemona's, in welchem Shakespeare wieder einmal recht augenscheinlich alle Gefühlsregungen, und wären sie noch so verlockend, der Wahrheit seiner Charakterzeichnung zum Opfer bringt. Ich meine Desdemona's Jammer um Erhaltung des Lebens. Gewiß, ihre Liebe ist noch treu, rein und stark. Aber es bleibt doch ein Unterschied zwischen dem mächtigen Zuge des Herzens zu dem gleichartigen, mit heiliger Sympathie uns anziehenden Wesen und zwischen der Hingabe eines mit der Leidenschaft noch nicht bekannten Gemüths an ein aus der Phantasie gebornes Ideal. Julia hätte vor Romeo schwerlich um ihr Leben gebettelt, wenn sie einmal unwiderbringlich seine Liebe verloren!

Es ist eine wahre Wohlthat für unser gemartertes Gefühl, wenn nun endlich nach dieser grausigen Gewitternacht, über diesem von Blitzen beleuchteten Chaos der Sturm schweigt, wenn endlich die Sonne der wiedergekehrten Vernunft dem ernsten Werk der Gerechtig-

---

*) Diese Katastrophe, so scheußlich sie ist, erscheint gegen die Erzählung des Novellisten noch sehr gemildert. Dort wird Desdemona erst mittelst eines mit Sand gefüllten Strumpfes von Othello und dem Fähndrich zu Boden geschlagen. Dann zerschmettern die Beiden ihr den Kopf, und endlich soll die eingerissene Decke des Zimmers dem Tode den Anschein eines zufällig erfolgten geben.

keit leuchtet. Wir scheiden von dem Gedicht, reicher um eine Fülle von Anschauungen aus der Tiefe menschlichen Seins und Empfindens, durchdrungen von Ehrfurcht vor des Dichters sittlicher Hoheit, von Bewunderung seiner unvergleichlichen Gestaltungskraft, aber ohne jene freudige und muthige Erhebung der Seele, welche sonst die kennzeichnende Wirkung selbst seiner ernsteren Werke ist. Wir werden bald Gelegenheit finden, uns noch mehr in diese ehrfurchtgebietenden Schatten, in das innerste Heiligthum seiner tragischen Weltansicht zu vertiefen.

Einundzwanzigste Vorlesung.

König Lear.

Dieses herbste und düsterste der Shakespeare'schen Trauerspiele verdankt seinen Ursprung, ebenso wie „Julius Cäsar", „Macbeth" und „Othello" den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts, jener Epoche, da der Dichter im Vollbesitz genialer Schöpferkraft und künstlerischer Erfahrung an die kühnsten, tiefsinnigsten Probleme sich wagte. „König Lear" ist jedenfalls zwischen den Jahren 1603 und 1606 entstanden. Nach 1603: Denn die Namen der von Edgar im verstellten Wahnsinn angerufenen Teufel sind einer Brochüre dieses Datums entnommen, den „Popish Impostures" (Pfaffen-Ränke) von Harsnet. Der Verfasser schildert hier, wie mehrere Jesuiten den Aberglauben frommer Weiber für ihre Gewinnsucht ausgebeutet hatten. Im Hause eines Katholiken, eines gewissen Puckham, waren zwei Diener und drei Kammermädchen als Besessene kurirt worden. Die Sache war vor die Gerichte gekommen, und aus den dabei abgelegten Bekenntnissen entnahm Shakespeare alle die malerischen Einzelheiten über das Treiben des bösen Feindes und seiner dienstbaren Geister, mit welchen Edgar seine phantastischen Declamationen herausputzt. Vor 1606 aber: Denn bei Eintragung des Stückes in das Londoner Buchhändler-Register wird ausdrücklich bemerkt, daß „König Lear" zu Whitehall vor dem Hofe aufgeführt wurde, zu Weihnachten 1606. Die Sage, welche der Dichter benutzte, gehörte offenbar zu den populären Stoffen, welchen die verschiedenartigsten Darsteller wetteifernd sich zuwandten. Shakespeare fand sie bei Holinshed, seinem Lieblings-

chronisten, in einfachster Gestalt*) und ohne tragischen Ausgang, als die Geschichte von der Vertreibung und glücklichen Wieder-Einsetzung des König Lear. Auch eine dramatische Bearbeitung war 1594 erschienen von Eduard White; Spenser hatte König Lear im zehnten Buch

*) Da Shakespeare's Abweichungen von der Erzählung des Chronisten durchaus bedeutungsvoll sind und gerade auf die befremdendsten Partien des Drama's ein sehr lehrreiches Licht werfen, so glaube ich durch die Mittheilung der betreffenden Stelle des Holinshed im Interesse des Lesers zu handeln. Sie lautet wie folgt:

„Leir, der Sohn des Baldud, wurde im Jahre der Welt 3105 als Beherrscher der Briten anerkannt. Zu jener Zeit regierte König Joas in Juda. Dieser Leir war ein Fürst von edlem Wesen, sein Land und seine Leute mit vielem Glücke regierend. Er erbaute die Stadt Cairleir, jetzt Leicester genannt, die am Flusse Dore liegt. Es steht geschrieben, daß er von seinem Weibe drei Töchter hatte, ohne andere Nachkommen, deren Namen waren Gonerilla, Regan und Cordilla, welche Töchter er sehr liebte, sonderlich aber die jüngste, Cordilla, weit mehr als die beiden älteren.

Als dieser Leir zu hohen Jahren gelangt war und sich vom Alter beschwert fühlte, dachte er daran, die Zuneigung seiner Töchter zu ihm zu erforschen und der, welche ihm am besten gefiele, in der Nachfolge auf dem Throne den Vorzug zu geben. Darum fragte er zuerst Gonerilla, die älteste, wie sehr sie ihn liebte; diese aber, ihre Götter zu Zeugen anrufend, betheuerte, sie liebe ihn mehr als ihr eigenes Leben, welches nach Recht und Vernunft ihr am theuersten sein müßte. Die Antwort gefiel dem Vater wohl und er wendete sich zur zweiten und fragte sie, wie sehr sie ihn liebe? welche, mit großen Schwüren ihre Worte betheuernd, entgegnete, sie liebe ihn mehr als ihre Zunge ausdrücken könne, und weit über alle andern Geschöpfe in der Welt.

Dann rief er seine jüngste Tochter, Cordilla, vor sich und fragte sie, wie hoch sie ihn schätze. Worauf sie antwortete wie folgt: Da ich die große Liebe und väterliche Güte wohl kenne, die Ihr für mich immer gehegt habt (ich mag Euch nicht anders antworten, als ich denke und als mein Gewissen mich heißt), so versichere ich Euch, daß ich Euch immer geliebt habe, und daß ich, so lange ich lebe, beständig Euch lieben werde als meinen leiblichen Vater; und wenn Ihr mehr wissen wollt von der Liebe, die ich für Euch empfinde, so seid versichert: So viel Ihr habt, so viel seid Ihr werth und so viel liebe ich Euch, und nicht mehr.

Der Vater, mit dieser Antwort mit nichten zufrieden, verheirathete die beiden ältesten Töchter, die eine an den Herzog von Cornwall, genannt Henninus, und die andere an den Herzog von Albanien, mit Namen Maglanus. Und zwischen ihnen, verordnete er, sollte sein Land nach seinem Tode getheilt werden. Aber für seine dritte Tochter Cordilla bewahrte er Nichts.

seiner Fairy Queen besungen; eine novellistische Behandlung desselben Helden erschien 1605 unter dem Titel: The true Chronicle History of King Lear and his three daughters Goneril, Regan and Cordelia; und für die zweite, in die Geschichte Lear's kunstreich

---

Dennoch traf es sich aber, daß einer von den Fürsten Galliens (welches jetzt Frankreich genannt wird), dessen Name Aganippus war, von der Schönheit, weiblichen Anmuth und den guten Eigenschaften der besagten Cordilla hörte, sie zum Weibe begehrte und zu ihrem Vater hinüber schickte, sie zur Ehe erbittend; welchem geantwortet wurde, daß er seine Tochter bekommen könnte, jedoch keine Mitgift, denn Alles wäre ihren Schwestern bereits versprochen und zugesichert. Aganippus, ungeachtet dieser Antwort, welche ihm alle und jede Mitgift versagte, nahm Cordilla zum Weibe, dazu einzig bewogen (sagte ich) durch Hochschätzung ihrer Person und liebenswürdigen Tugenden. Dieser Aganippus war einer von den zwölf Königen, welche Gallien in diesen Tagen beherrschten, wie in der Britischen Geschichte erwähnt wird. Aber um fortzufahren. Als Leir alt und betagt war, dünkte es den beiden Herzögen, welche seine ältesten Töchter geheirathet hatten, zu lange, bis die Regierung des Landes in ihre Hände käme. Sie erhoben sich also in Waffen gegen ihn und beraubten ihn der Regierung des Landes, unter Bedingungen, die sie ihm für seine Lebenszeit zugestanden: hierdurch wurde er auf Unterhalt gesetzt, d. h. er sollte leben nach dem Maaße eines für seinen Hofhalt ihm zugesicherten Einkommens; und dieses wurde im Verlauf der Zeit verringert, von Maglanus sowohl als von Henninus. Den größten Kummer aber empfand Leir, als er die Lieblosigkeit seiner Töchter sah, die zu glauben schienen, Alles, was ihr Vater hätte, sei zu viel, so daß, von der einen zur andern gehend, er in solches Elend gerieth, daß sie ihm nur einen Diener zugestehen wollten, ihm aufzuwarten. Am Ende war die Lieblosigkeit oder, wie ich wohl sagen kann, die Unnatur seiner Töchter so groß, die er in ihnen fand, trotz ihrer schönen und gefälligen Worte in vergangenen Tagen, daß er nothgedrungen aus dem Lande entfloh und nach Gallien segelte, dort Trost zu suchen bei seiner jüngsten Tochter Cordilla, welche er vordem gehaßt hatte. Lady Cordilla, hörend, er wäre in armseligem Zustande angekommen, sandte ihm zuerst im Stillen eine Summe Geldes, damit sich auszurüsten und eine Schaar von Dienern anzunehmen, die ihm in anständiger Weise aufwarten möchten, wie es dem Stande, in dem er geboren, geziemte. Dann aber, ausgerüstet mit solchem Gefolge, bat sie ihn, an den Hof zu kommen, was er auch that, und er wurde so freudig, ehrenvoll und liebreich empfangen, sowohl von seinem Schwiegersohne Aganippus, als von seiner Tochter Cordilla, daß sein Herz sehr getröstet wurde: denn er wurde nicht weniger geehrt, als wenn er selbst König des ganzen Landes gewesen wäre. Und nachdem er seinen Schwiegersohn und seine Tochter benachrichtigt

verflochtene Handlung, für seinen Gloster, Edmund und Edgar fand Shakespeare wenigstens eine Anregung in einer Stelle von Sidney's Arcadia.*) Wie sehr die vor uns liegende Tragödie das Publikum ansprach, das beweisen schon die drei in dem gleichen Jahre 1608 erschienenen Quart-Ausgaben.**) „Lear" scheint auf Shakespeare's Zeitgenossen einen ebenso starken und ebenso günstigen Eindruck gemacht zu haben, als „Hamlet", „Macbeth", „Heinrich IV." und die andern auserlesenen Meisterstücke seiner dramatischen Kunst.

Bekanntlich haben die folgenden Jahrhunderte dies Urtheil keineswegs in dem Maaße bestätigt, wie bei „Macbeth" und „Hamlet". „König Lear" ist die einzige der großen Tragödien Shakespeare's, welcher der unparteiische Berichterstatter bei unserm lesenden und zuschauenden Publikum kaum mehr als einen Achtungs-Erfolg nach-

---

hatte, wie er von seinen andern Töchtern behandelt war, ließ Aganippus auch ein mächtiges Heer ausrüsten, sowie eine stattliche Flotte, um mit Leir, seinem Schwiegervater, nach Britannia überzusetzen, und ihn wiedereingesetzt zu sehen in sein Königreich. Es wurde zugestanden, daß Cordilla auch mit ihm gehen sollte, von dem Lande Besitz zu nehmen, welches er ihr zu hinterlassen versprach, als seiner rechtmäßigen Erbin, ungeachtet irgend welcher früheren, ihren Schwestern und deren Männern gemachten Abtretungen. Hierauf, als das Heer und die Flotte bereit waren, gingen Leir und seine Tochter mit ihrem Gemahl in See, und in Britannia ankommend, fochten sie gegen ihre Feinde und besiegten sie in der Feldschlacht, in welcher Maglanus und Henninus erschlagen wurden. Dann wurde Leir in sein Königreich wiederum eingesetzt, welches er nachher noch zwei Jahre lang beherrschte. Dann starb er, vierzig Jahre nach dem ersten Anfange seiner Regierung. Sein Körper wurde in Leicester begraben, in einem Gewölbe unter dem Bette des Dore-Flusses, nahe der Stadt."

*) Ein paphlagonischer König giebt dort, wie Gloster, den Anklagen seines unehelichen Sohnes gegen den rechtmäßigen Gehör und zwingt den ersten, sein Leben durch die Flucht zu retten. Dann lohnt der Verräther die Leichtgläubigkeit des Alten mit Beraubung, Blendung und Verstoßung ins Elend. Wie Edgar, nimmt endlich der vertriebene Sohn sich des unglücklichen Vaters an, dient ihm als Führer und rettet ihm das Leben, da jener, wie im Trauerspiel, durch einen Sprung von hohem Felsen seine Leiden beendigen will.

**) Alle drei Ausgaben geben mit geringen Abweichungen den ursprünglichen Text. Die nächste Veröffentlichung des „Lear", in der Folio-Ausgabe von 1623, ist durch den Dichter sehr sorgfältig gefeilt und hin und wieder, wohl den Anforderungen der Bühne zu Liebe, in rhetorischen Stellen etwas gekürzt.



rühmen darf. Er hätte vielleicht gar nicht Zugang zu der modernen Bühne gefunden, wenn die wunderbare Wirkung der berühmten pathetischen Glanzstellen nicht seit Schröder's Zeit den Wetteifer unserer tragischen Virtuosen entzündet hätte. Aber über das Staunen vor diesen unwiderstehlichen Effecten sind Künstler und Zuschauer selten hinausgekommen. Die bekannte Abneigung eines großen Theils unserer Damenwelt gegen das eigentliche Wesen der Shakespeare'schen Tragik pflegt den Schreckensscenen dieses Gedichts ihre Haupt-Anklagen gegen den Dichter zu entnehmen. In England ist man seit Garrick's Zeit so weit gegangen, daß man den Gang der Handlung vollständig änderte und der Tragödie einen versöhnenden Schluß gab. Bei den Vorstellungen in Drury-Lane und Covent-Garden zieht sich eine Liebschaft zwischen Edgar und Cordelia durch die tragische Handlung. Am Ende siegt die gerechte Sache, Lear stirbt nicht, sondern zieht sich mit Kent in die behagliche Muße des Klosters zurück, alle Bösen werden geziemend bestraft; nachdem „das Laster sich gründlich erbrochen", setzt an Edgar's und Cordelia's Hochzeitsfeste die Tugend sich fröhlich zu Tisch. Es ist nun nichts leichter, als bei solchen überkühnen Eingriffen in die Majestäts-Rechte des Dichter-Königs einfach über die Barbarei des Zeitalters den Stab zu brechen und den Einwänden und Erfahrungen der Bühnen-Vorstände begeisterte Exclamationen über die wunderbare Größe, über die geheimnißvolle, unergründliche Tiefe des Dichters entgegenzustellen. Dergleichen Speculationen auf die Zaubergewalt eines berühmten Namens sind aber wenig geeignet, das Urtheil zu schärfen und einen fruchtbringenden Genuß des Kunstwerks zu fördern. Sie sind am wenigsten am Orte einem Dichter gegenüber, der wie Shakespeare in der Welt des kühnen, fessellosen Gedankens so recht seine geistige Heimath hat, dessen Tragik namentlich aus der Auflehnung der individuellen Entwickelung gegen alle Formen der Autorität ihre beste Kraft schöpft: und vollends wenn von einem Gedichte die Rede ist, in welchem diese scharfe Luft einer objectiven, voraussetzungslosen Weltanschauung durch alle Illusionen des Herzens so unbarmherzig daherfährt, wie in dem Trauerspiel von dem unglücklichen König und seinen unnatürlichen Töchtern. Wenn irgendwo, so wird hier die besonnenste Prüfung zur Ehrenpflicht gegen den Dichter, der, wenn irgend einer, in der Lage ist, die Gunst der Mode und die Pietät übereifriger Bewunderer gern zu entbehren.

Soviel zeigt ein flüchtiger Blick auf die in seltenem Maße



reiche und bedeutungsvolle Handlung: Shakespeare macht hier an die Nerven der Zuschauer stärkere Ansprüche, als, den „Titus Andronicus“ und „Othello“ ausgenommen, in irgend einem seiner übrigen Dramen, und nicht nur unsere Nerven, auch unsere Phantasie, unsere gläubige Hingebung wird mit gewöhnlichen Leistungen schwerlich dem Dichter genügen. Man erinnere sich: Ein alternder König beschließt, sein Reich seinen Töchtern und deren Männern abzutreten, um seine letzten Jahre in Ruhe zu genießen. Die Größe seiner Gaben knüpft er in öffentlicher Versammlung an Leistungen in höfischer Schmeichelei, die er sich selbst ausdrücklich bei seinen Kindern bestellt. So kommt sein Lieblingskind, das zu gewinnsüchtiger Lüge sich nicht erniedrigen mag, um des Vaters Liebe und um ihr Erbe. Der Vater läßt sie mit dem fremden Manne ziehen, dessen Edelmuth und Menschenkenntniß die Verstoßene zu würdigen weiß. Sein Fluch ist ihre Ausstattung. Natürlich fällt er bald genug auf ihn selbst zurück. Die Dienstbeflissenheit der bevorzugten Schmeichlerinnen verwandelt sich erst in Kälte, dann in offene Mißachtung und herzlosesten Abfall. Wahnsinnig, in ohnmächtiger Wuth, von Sturm und Gewitter auf öder Haide umtost, dann mit genauer Noth vor den Mordplänen der Kinder geflüchtet, wird der königliche Greis zum ergreifendsten Gegenstande des Mitleids und der tragischen Rührung. Aber nicht er allein windet sich unter den zermalmenden Schlägen des Schicksals. Wie er in hastiger, übermüthiger Laune die Lieblingstochter, so hat Gloster, sein treuer Diener, in leichtgläubiger Furcht den einzigen Sohn verstoßen, und bald genug wird auch diese Schwäche furchtbar gestraft. Gloster's Verbindungen mit den Freunden des gemißhandelten Königs werden durch denselben Buben verrathen, der seinen jähzornigen Eifer gegen den Sohn zu stacheln verstand. Wir sehen eine Execution mit an, wie die Geschichte der Bühne sie kaum weiter kennt. Lear's jüngere Tochter, die sanftere der beiden Unholdinnen, sie verhöhnt und mißhandelt den wehrlosen, gefesselten Helden. Ihr Gemahl tritt ihm die Augen aus und läßt ihn dann auf die Landstraße werfen, und nun zeigt sich dem durch alle diese Greuel aufs Unbarmherzigste überreizten Auge ein Doppelschauspiel von ungeheuerster Tragik. Hier der geblendete, blutende, geächtete Vater, geführt von dem hochherzigen Sohne, welchen sein besinnungsloser Jähzorn ins äußerste Elend stieß. Dort der König, von den eignen Kindern verfolgt, mit den Schauern des Wahnsinnes ohnmächtig ringend, unter dem Schutze

des treuen Vasallen, welchen seine übermüthige Despotenlaune geächtet hat. Und noch ist das Schlimmste zurück. Zwar daß die Nichtswürdigen, von eigensüchtigem Haß entbrannt, Einer des Andern Geißel werden: darin sehen wir weit eher eine Milderung als eine Schärfung des tragischen Affects. Mit einer gewissen Genugthuung verfolgen wir die verderbliche, aufkeimende Liebe der beiden gekrönten Furien zu dem einen Manne, dessen geniale Ruchlosigkeit ihnen imponirt, während sie ihm einfach Werkzeuge für seine selbstsüchtigen Bestrebungen sind, gerade wie alle übrigen Menschen im Bereiche seines Einflusses. Wir rufen dem Diener Beifall zu, der den hochfürstlichen Henker Gloster's, den grimmigen Cornwall auf der Stelle erschlägt, und in der Eifersucht Goneril's und Regan's sehen wir ihre und Edmund's, des gemeinsamen Geliebten, Züchtigung mit Befriedigung sich vorbereiten. Nun aber erscheint Cordelia, des Königs hochherzige, durch Beleidigung und Unglück nur sittlich erhobene Tochter. Sie tritt für den Vater ein mit der Macht ihres Gatten, mit der Zaubergewalt ihres Namens und der gerechten Sache, der sie ihr Leben freudig anvertraut. Und siehe da, das Schicksal entscheidet gegen sie. Besiegt, gefangen, stirbt sie den schmählichsten Tod, während Aufschub von wenigen Minuten sie gerettet hätte zu Ehre, Friede und Glück. Der alte Lear bekommt seine Besinnung nur wieder, um seiner Verschuldung mit entsetzlicher Klarheit inne zu werden, um die angebetete, wieder gewonnene Tochter vor seinen Augen erwürgen zu sehen und dann dahin zu fahren in dem Jammer des gebrochenen Herzens. Fast reuelos, in ungebrochenem Trotz verfallen Regan und Goneril gegenseitiger Vernichtung. Edmund, der Schlimmste von Allen, stirbt im Männerkampf mit dem vollen, stolzen Bewußtsein seiner genialen Kraft, mit dem triumphirenden Ausruf:

„Edmund ward doch geliebt!“

Und nur ein schwacher Lichtschimmer erhellt zum Schluß dies grausige Chaos, diese Orgie der satanischen siegreichen Bosheit, als endlich in Albanien's und Edgar's Hände die Leitung der Dinge fällt und als Albanien die Aussicht auf eine bessere Zukunft eröffnet, in den Worten:

„Dem Aeltsten war das schwerste Loos gegeben,
Wir Jüngern werden nie so viel erleben!“

Dies in der Kürze die Handlung dieser Tragödie, eine fast ununterbrochene Reihe von Ausbrüchen leidenschaftlichen Unverstandes und hartherziger Selbstsucht, gegen welche der edelmüthige Heldensinn

fast immer den Kürzern zieht. Und dabei kann von der zweideutigen Entschuldigung gar nicht die Rede sein, welche aus einer sonst wohl vorkommenden Beeinflussung des Dichters durch einen einmal vorliegenden populär gewordenen Stoff sich herleiten ließe. Shakespeare hat gerade hier sehr frei mit seiner Chronik geschaltet. Er hat die Sage mehrfach umgestaltet, er hat sie durch Zusätze vermehrt, und alle diese Abänderungen zeigen dieselbe Tendenz: Sie werfen die dunkelsten Schlagschatten über das ohnehin düstere Gemälde, sie sind sichtlich darauf berechnet, die tragischen Stimmungen zu schärfen, das Schreckliche bis zum Grausigen zu steigern; sie versagen sich so spröde als möglich der Ideenverknüpfung, welche die nach Glück und Genuß vornämlich trachtenden Sterblichen zwischen Verdienst und äußerem Erfolg so gerne aufrecht erhalten. Daß die Chronik der gerechten Sache Lear's und Cordelia's zum Siege verhilft, wurde schon oben erwähnt. Die Ballade in Percy's Reliques of ancient English Poetry, läßt zwar Cordelia in der Schlacht fallen und den alten König an ihrer Leiche sterben. Doch, abgesehen davon, daß auch so die Härte der Shakespeare'schen Dichtung bei Weitem nicht erreicht wird, ist diese Ballade höchst wahrscheinlich erst nach dem Trauerspiel entstanden. Die entsetzliche Episode der Gloster'schen Familie, also gerade die erschütterndsten Scenen, wurden aus Sidney's Arcadia entlehnt und mit vollendeter Kunst in die Lear-Sage verflochten, und gerade hier zeigt sich die höchste Virtuosität der Behandlung, gerade in diesen Auftritten thut der Dichter die tiefsinnigsten, deutungsvollsten Aussprüche über seine Auffassung menschlicher Schicksale und menschlichen Strebens. Fast jeder Vers zeigt hier Shakespeare's Genius in angespanntester Kraftäußerung; der ästhetische und philosophische Betrachter fühlt sich zu enthusiastischer Bewunderung, zu angestrengtester Beobachtung hingerissen, während das von materieller, pathologischer Theilnahme beherrschte Gemüth schaudernd sich abwendet. Wir fühlen und sehen: der Dichter arbeitet mit bewußtester Intention. Von Einwirkung fremder Einflüsse, vollends von Flüchtigkeit ist auch entfernt nicht die Rede. Und wo dem Erforscher Shakespeare's diese Ueberzeugung sich aufdrängt, da wird ihm die gewissenhafteste, besonnenste Erwägung jedes Umstandes, das schärfste Eindringen in das Gewebe des Gedichts zur ebenso erfreulichen, als unabweisbaren Pflicht. Denn er weiß, daß sie, wenn nicht immer mit bedingungsloser Billigung des Kunstwerkes, so doch ganz gewiß mit einer reichen

ästhetischen und sittlichen Ausbeute sich lohnt. Schicken wir uns denn an, dieser Aufforderung des Gegenstandes nach bester Kraft zu genügen.

Wo die Vorgänge eines Drama's sich über die Verhältnisse des gewöhnlichen Laufes der Dinge in so verwegenem Schwunge erheben, wie in dieser Tragödie, da liegt es unserer historischen Betrachtungsweise nahe, für die Beurtheilung des Einzelnen in den eigenthümlichen Zuständen der geschilderten Zeit sich den billigen und aufklärenden Maßstab zu suchen. Auch für die Erklärung und ästhetische Würdigung „Lear's" ist diese Methode mehrfach versucht worden. Gervinus namentlich, in seiner bekannten Neigung und Begabung für kulturhistorische Behandlung der Literar-Geschichte, gründet auf solche Erwägungen vorzugsweise seine Auffassung des Stücks. Wie in „Hamlet" und „Macbeth", soll auch im „Lear" die chaotische, ungebändigte Kraft der nordischen Urzeit zu dramatischer Gestaltung kommen. Die Zeit sei eine heidnische, der Zufall regiere das Leben, rücksichtslos wüthe die Leidenschaft in den Herzen der Menschen, kein Gewissensbiß nage die Verbrecher, Alles, selbst das Gute, gehe in Extreme. „Es sei eine Menschheit, an die noch keine Kultur herangetreten, die noch von keiner Religionssatzung wisse, von keiner Erziehung, von keinem Sittengesetze." Demgemäß verlangt der berühmte Literator bei der Darstellung eine rohe Architektur, wilde Gegenden, öde Prospecte, gedrungene, hunnische Derbheit in Figuren und Tracht. Tieck's Bemerkung, das Kostüm sei hier gleichgültig, wird als verkehrt zurückgewiesen. Wir wollen, was uns betrifft, die Zeckmäßigkeit eines solchen Zeitkostüms für eine Handlung von dieser düstern Größe an sich nicht bestreiten. Aber daß Shakespeare an dergleichen gedacht habe (so weit die Einrichtung seiner einfachen Bühne das zuließ), daß kulturhistorische Anschauungen und Parallelen ihm im Sinne lagen und daß er mit Bewußtsein danach seine Charaktere gezeichnet, dagegen muß eine, dem Text keine Gewalt thuende Auffassung des Stücks sich denn doch entschieden verwahren. Schon mit dem Heidenthum der Zeit hat es eine eigne Bewandtniß. Es ist ganz richtig, daß zu wiederholten Malen die Götter hier angerufen werden, statt der christlichen Heiligen. Namentlich Lear erweist sich „als ein starker Mythologist"; er hat Jupiter und Apollo bei jeder Gelegenheit im Munde, gerade wie das in Shakespeare's Zeit bei philologisch gebildeten Männern, selbst bei Geistlichen jeden Ranges, ganz gewöhnlich war.

Aber neben diesen heidnischen Redeblumen gehen Ausdrücke, Gleichnisse, Betheuerungen so recht aus dem innersten Kern der christlichen Gewohnheit ganz unbekümmert ihren Weg. So ist Edgar der Pathe des Königs. In seinen erkünstelten Irrereden werden alle Jesuiten-Teufel namentlich geschildert, Sanct-Withold macht mit seiner Nachtmähr und ihren neun Füllen Parade, der Irrsinnige wird von Kirchspiel zu Kirchspiel gepeitscht. Dem Narren ist Hofweihwasser lieber, als der Regen draußen; er spricht von wortheiligen Priestern, vom Verbrennen der Ketzer, vom Kirchenbann. Und wie hier die religiösen Vorstellungen, so sind in unzähligen Andeutungen die Sitten ganz die eines policirten Zeitalters, geradezu des Shakespeare'schen Jahrhunderts. Edgar, in seiner vorgeblichen Tollheit, schildert ganz das ausschweifende Hofleben einer raffinirt üppigen Zeit. Er spricht von Wein, Würfeln, Weibern, von den Handschuhen an seiner Kappe, von zierlich gekräuseltem Haar, von Bordellen, Schuldbüchern und Schürzen, ja von dem Großtürken. Ganz ebenso weiß der Narr scharfe Witze zu machen über Schneider und Junker, über die Schulden der Hofleute und des Adels. Edmund hat sich neun Jahre im Auslande gebildet und soll wieder dorthin: Lear nennt die rohen Scythen in ausdrücklichem Gegensatz gegen die eigene Zeit und das eigene Volk. Daß Edgar bewaffnet gehe, wird so auffallend gefunden, wie es heute in einer ruhigen Stadt wäre, und die Umhersendung seines Bildnisses in alle Häfen des Reiches läßt auf eine wohlorganisirte Polizei schließen, die vor der des neunzehnten Jahrhunderts sich gar nicht zu schämen brauchte.

Man sieht, von Einhaltung irgend eines bestimmten historischen Kostüms, von bewußter Berücksichtigung kulturgeschichtlicher Voraussetzungen ist bei dem Dichter gar nicht die Rede. Aber allerdings ist die Zeit der Handlung darum noch lange kein ruhiges Alltagsleben nach unserem Schnitt. Shakespeare hat die dichterische Perspective nicht außer Acht gelassen, welche die Gestalt des Einzelnen durch die Verhältnisse des um ihn auf- und abfluthenden Lebens zu heben oder herabzudrücken vermag, und ohne deren richtige Berechnung sich der Maßstab des sittlichen Urtheils bedenklich verschieben muß. Auf eine schwere, stürmische Zeit werden wir ausdrücklich vorbereitet. Gloster's Ahnungen entwerfen von ihre ein vorläufiges Bild:

„Liebe erkaltet, Freundschaft fällt ab, Brüder entzweien sich, in den Städten Meuterei, auf dem Lande Zwietracht, in Palästen Ver-

rath, das Band zwischen Vater und Sohn zerrissen." Und Edgar wiederholt und vervollständigt es später: „Tod, Theurung, Spaltung im Staat, Drohungen und Verwünschungen gegen König und Adel, Auflösung des Heeres, Trennung der Ehen 2c." Alles das sind Krankheitserscheinungen der Gesellschaft, zum Glück stets vorübergehend, wie das hitzige Fieber im Körper des Einzelnen, und allen Kulturstufen gemein, so wie vor der Seuche König und Bettler gleich sind. Haben wir doch trotz unserer gerühmten Kultur darin sattsame Erfahrungen gemacht!

Schon Gloster's Ausruf: „Wir haben das Beste unserer Zeit gesehen!" er erinnert an eine bessere Vergangenheit und stellt die maßlosen Leidenschaften der auftretenden Hauptcharaktere als Abnormitäten hin. Er bringt das unheimliche Gefühl, welches in solchen gesellschaftlichen Krisen jeden Einzelnen durchschauert, in der poetisch-phantastischen Weise auch noch der Shakespeare'schen Zeit, mit seltsamen Naturerscheinungen in Verbindung. Sonnen- und Mondfinsternisse müssen das Unheil in der sittlichen Welt verkünden, so wie bei Cäsar's Tod die Erde in ihren Grundvesten erbebte und der feurige Himmel „den Fürstentod herabflammte". Wir haben auf Großes, Außerordentliches uns gefaßt zu machen. Der Dichter nimmt jene dämonische Erregung einer ganzen Zeit, eines Geschlechts, als Thatsache hin, welche in ihren letzten, geheimsten Gründen aufzuspüren und darzustellen seine Kunst weder die Macht, noch den Beruf hat: denn die Mittel des Drama's erschöpfen sich in der Aufgabe, jeden Einzelnen in der einmal gegebenen Atmosphäre und Umgebung seiner besondern Anlage und seinen Verhältnissen und Interessen gemäß handeln zu lassen. Doch mag immerhin von der Gestaltung dieser Einzel-Erscheinungen ein vorsichtiger Rückschluß auf das Wesen und die Ursachen des an dem ganzen Organismus rüttelnden Fiebers erlaubt sein, und von der richtigen und besonnenen Verbindung beider Beobachtungs- und Schlußreihen wird die gründliche Würdigung und das volle Verständniß des Ganzen wesentlich abhängen. Versuchen wir denn in diesem Sinne, durch sorgsame Betrachtung der maßgebenden Charaktere, die Intentionen des Dichters bei deren Gestaltung und bei Verknüpfung der Handlung mit möglichster Beseitigung aller Willkür zu deuten.

Im Mittelpunkt des Ganzen steht Lear, als Träger der Hand-

lung, wie als Gegenstand des tragischen Interesses. Lange, glücklich, gewaltig und gewaltthätig hat er geherrscht, den Freunden, den Begünstigten gnädig, den Gegnern furchtbar, von dem Zauber der „Hoheit" umgeben, „jeder Zoll ein König". Ein typisches Bild des gesättigten Glückes, führt ihn der Dichter in dem Augenblicke uns vor, da er, abgespannt durch die Genüsse der höchsten Gewalt, in einem überschwänglichen Gnadenakt (oder sagen wir lieber in einem Anfall übermüthiger Laune?), da er im Begriff steht, sich des Reichs zu entäußern. Goethe hat die Scene absurd genannt. Dem entgegen hat die neuere Kritik sie mehrfach als vorwurfsfrei und unübertrefflich vertheidigt, gewiß Angesichts jener harten Verurtheilung nicht ganz ohne Grund, aber doch auch schwerlich mit überzeugendem, unbedingtem Erfolge: Es ist ohne Zweifel nur zu natürlich, daß ein heißblütiger, durch lange Uebung unbedingter Gewalt verwöhnter Herr seine Kinder, wie seine Diener, nicht nach ihren Thaten lohnt, sondern nach der Geschicklichkeit, mit welcher sie seine Eigenliebe zu kitzeln wissen. Wo machte denn je der Schmeichler nicht bessere Geschäfte, als der redliche, treue und darum nothwendig immer selbstständig denkende und gelegentlich auch selbstständig redende Diener? Aber im Gedicht, und vollends im Drama, ist der Inhalt einer Scene von ihrer Form nicht auf dem Verstandeswege zu trennen. Und die Form, in welcher Lear's Despotenlaune an dieser Stelle sich kundgiebt, sie findet doch wahrlich nur als Symbol einer ganzen Reihe zu errathender Vorgänge ihre natürliche und richtige Deutung. Ist es nicht das Benehmen eines schon im Verstande gestörten Menschen, wenn der Vater den Kindern in feierlicher Versammlung die Schmeichelei wie ein Exercitium aufgiebt, wenn er dem bestellten Wortschwalle die baare Belohnung dabei ausdrücklich vorhält, so daß hier selbst für die abgehärtete Eitelkeit des in Huldigungen aufgewachsenen Monarchen eine Täuschung unmöglich wird! Und dazu ist die Scene die erste dieser Rolle! Sie berechtigt uns, einen regierenden König zu erwarten, und gleich die ersten Worte sind die eines Mannes, der einen Sparren zu viel hat. Mich dünkt, Shakespeare läßt hier in der Motivirung und Dramatisirung der von der Sage überlieferten Thatsache seine gewöhnliche Sorgfalt doch etwas vermissen. Ganz gewiß wird dieser Mangel durch die trefflichen Aufklärungen der nachfolgenden Scenen bedeutend gemildert. Aber die spätere Befriedigung des Verstandes kann uns im Gedicht nicht dafür entschädigen,

wenn die Phantasie von vorn herein mit vollem Rechte sich beklagen durfte.

In frevelhaftester Weise wird dann durch den Jähzorn des alten, an Anbetung gewöhnten Herrschers der Schicksalsknoten geschlungen. In Sicherheit und Selbstüberschätzung, diesen Begleiterinnen höchster, unbeschränkter Gewalt, giebt er die Macht aus den Händen, als ob seine geheiligte Person in sich selbst die Garantien trage gegen alle Wechsel des Glücks. Er hat keine Ahnung von der Verhärtung und Verstockung, welche jahrelange erzwungene Verstellung in kräftig-egoistischen Gemüthern erzeugt. Stets nur mit sich selbst, dem Auserwählten, beschäftigt, hat er das Organ und den Maßstab verloren für Beurtheilung fremder Empfindungen. Aechte Liebe und Treue wirft er übermüthig von sich, wie das gesättigte Kind seine Mahlzeit, nicht ahnend, daß auch ihm die Zeit des Hungers kommen könne. Die uralte und immer neue Geschichte vom Lohn des Herrendienstes, sie tritt in der Behandlung Kent's in einem erschütternden Symbol uns entgegen. Sie bildet den unheimlichen Prolog zu dieser Tragödie, welche die Ernte des launischen, jähzornigen Despotismus in ausführlicher Anschaulichkeit uns vorführt, nachdem sie dessen Aussaat in einem mächtigen, wenn auch gewagten Symbol vorangeschickt hat. Und auf der Stelle keimt die verderbliche Saat. Kaum am Ziele ihrer Wünsche, kehren die „vielberedten Herzen" der „weltklugen" begünstigten Töchter sich gegen den Wohlthäter, in dessen überreichen Gaben sie vielleicht nicht ganz mit Unrecht weit mehr übermüthige flüchtige Laune erblicken, als wirkliche Güte. Sie erwarten wenig Gutes von dem Manne, der sich stets nur obenhin kannte, der schon in seinen kräftigsten Jahren zu hastig war, der seine Lieblinge soeben ins Elend stieß, weil sie einen Augenblick in bester Absicht seiner Eitelkeit zu nahe traten. Es ist wenigstens ein plausibler Vorwand für die böse Lust, wenn kein wahrer, wenn Goneril ausruft:

„Behauptet unser Vater sein Ansehen mit solchen Gesinnungen, so wird jene letzte Uebertragung seiner Macht uns doch nur zur Kränkung!"

So viel wenigstens wird gleich offenbar: Nur die Lasten und Pflichten des Königthums hat der altersmüde Herrscher fortgeben wollen. Daß sein Recht sich damit verändern könne, das kommt ihm gar nicht in den Sinn. Man sieht das deutlich aus dem gänzlichen Zusammenbrechen seiner Haltung, als die Vorstellung von dieser persönlichen, unverlierbaren Allmacht zum erstenmale durch die Beschwerden

Goneril's offen gekreuzt wird. Sehr bezeichnend für seine Anschauung der Sachlage, geht er auf den Inhalt der Klage auch im Entferntesten nicht ein.

„Bist du meine Tochter?"

Das ist seine einzige Entgegnung, als jene sich über die Ungebührlichkeiten des königlichen Gefolges beklagt. Es war eine ungeheure Illusion, die ihn zu der verhängnißvollen Abdankung trieb: Der Glaube an seine unzerstörbare, allumfassende, persönliche Berechtigung, die er ganz unabhängig wähnt von dem, was er besitzt und was er kann. Er begreift kein anderes Verhältniß zu der Gesellschaft als Anspruch, Recht und Gnade auf seiner, Bitte, Dankbarkeit, Ergebenheit auf aller Uebrigen Seite. Natürlich fällt der ganze luftige Bau über den Haufen, sobald auch ihm das öffentliche Geheimniß klar wird, daß jene mystische Herrschergröße mit der materiellen Macht zu Boden fällt und daß der launische Despot in den Günstlingen, und wären es die eigenen Kinder, sich nur heimtückische Sklaven erzieht, nachdem er die edlern, selbstständigern Naturen als mißliebige Opponenten, als Menschen ohne Hofmanieren beseitigt hat. Maßlose, jeder Besinnung unfähige Wuth setzt Lear dem ersten Widerspruch entgegen, dem er vielleicht seit vielen Jahren begegnet. In Schaum und Gischt wirbelt er auf, wie der Waldstrom um das in seine Fluth hinabrollende Felsstück. Dem wohlmeinend fragenden Albanien giebt er gar keine Antwort. In einem halb wahnsinnigen Fluch überstürzt sich sein Ingrimm gegen Goneril, „das undankbare Kind, die ihn schärfer verwundet als Schlangenzahn". Wer wollte das Entsetzliche seiner Lage nicht fühlen! Aber sein unsinniges Aufbrausen schwächt unausbleiblich den Tribut des Mitleids durch den Ungestüm, mit dem es ihn fordert. Wir erinnern uns unwillkürlich der alten Erfahrung, daß Undankbarkeit den wahren, d. h. den uneigennützigen Wohlthäter nur selten verletzt, oder daß ihr Gift doch keine Gewalt hat über das beglückende Bewußtsein der ächten Humanität, die in der freien Hingebung an die sittliche Nothwendigkeit gegründet ist, und nicht in dem von den Wellen der Leidenschaft durchwühlten Triebsande des selbstsüchtigen Interesses. Von jener Hingebung freilich ist in dem Benehmen des jähzornigen Königs gar wenig zu spüren. Rache, Gewalt, Zurücknahme der Schenkung ist sein erster Gedanke. Daß er durch seine Abdankung in ein von seinem guten Willen nunmehr ganz unabhängiges Rechtsverhältniß getreten, der Gedanke findet unter

seinen Vorstellungen keinen Platz. Die Vorahnung des Wahnsinns überkommt ihn in dem furchtbaren Anprall des blind wüthenden Rachedurstes gegen das lähmende Bewußtsein der Ohnmacht. Wir sind beinahe versucht, das unkindliche Pfui! Pfui! der hartherzigen Regan zu entschuldigen, wenn der Alte bei der bloßen Erwähnung des Streites mit Goneril gleich in den Fluch ausbricht:

„Des Himmels aufgehäufte Rache fall'
Auf ihr undankbar Haupt; du fah'nde Luft,
Schlage mit Lähmung ihre jungen Glieder!
Du jäher Blitz, flamm' in ihr stolzes Auge
Dein blendend Feu'r! Verpestet ihre Schönheit,
Sumpfnebel, die der Sonne Macht gebrütet,
Welkt und vernichtet ihren Stolz!"

Und es bedarf des ganzen, überwältigenden Eindrucks seiner Ohnmacht und Hülflosigkeit, es bedarf der Mitwirkung der grandiosesten Natur-Symbolik, damit wir dem in Sturm und Unwetter auf öder Haide verzweifelnden Alten die ganze Fülle des tragischen Mitleids zuwenden. Die furchtbare Pracht der berühmten Scene bedarf keiner Lobpreisung des Commentators, und ihre gräßliche Naturwahrheit läßt beinahe jedes über sie verlorene Wort als überflüssige Redseligkeit erscheinen. Der Schmerz über den Undank derer, die er mit Gunst und Glück überhäufte, geschärft durch das demüthigende Bewußtsein der eignen, unverantwortlichen Thorheit, er gewinnt die verderbliche Stätigkeit der fixen Idee, vor deren Gluthhauch die Quellen des geistigen Lebens vertrocknen, bis das Phantom des Wahnsinnes über der dürren, ausgebrannten Wüste unheimlich sich lagert. Und während das Auge des Unglücklichen sich gegen das fortschreitende Leben verschließt, enthüllt sich ihm mit unerbittlicher Klarheit das eigentliche Geheimniß seiner Vergangenheit, der alte Fluch der in den Allmachts-Träumen des Despoten gipfelnden Selbstsucht:

„Nichts da; es ist kein Verlaß auf sie. Sie sagten mir, ich sei Alles. Das ist eine Lüge. Ich bin nicht fieberfest!"

Seine Betrachtungen gehen bis auf den tiefften, düftersten Grund der kritischen Weltanschauung des Dichters. Jetzt erst, da der einst Allgewaltige unter dem eisernen Griff der Nothwendigkeit sich krümmt, etzt erst wird die Hohlheit und Lüge der auf den Illusionen der Selbstsucht ruhenden Gesellschaft ihm klar:

„Dem Hunde im Amte gehorcht man!
Der Wuchrer hängt den Gauner!
Zerlumptes Kleid bringt kleinen Fehl ans Licht,
Talar und Pelz birgt Alles. Hüll' in Gold die Sünde,
Der starke Speer des Rechts bricht harmlos ab;
In Lumpen — des Pygmäen Halm durchbohrt sie.
Kein Mensch ist sündig; keiner, sag' ich, keiner;
Und ich verbürg' es, wenn — versteh', mein Freund —
Wenn er des Klägers Mund versiegeln kann!"

So fällt mitten in die Nacht des Wahnsinns der scharfe, unerbittliche Strahl der glühenden Wahrheitssonne, die geheimsten Tiefen seines Seelenlebens erhellend. Und unter dieser heilsamen Gluth läutert sich das edle Gold seines Charakters von den Schlacken der Selbstsucht. Die Katastrophe findet nur ein Gefühl in ihm: Das beseligende Bewußtsein der Wiedervereinigung mit der verstoßenen, im Unglück ächt und treu erfundenen Tochter. Ein goldener Friedensglanz umstrahlt die Scene, da nun die Donner des unerbittlich fortzürnenden Schicksals vor den Jubeltönen des mit sich selbst endlich versöhnten Herzens machtlos verhallen, da mit der Schwäche der Kindheit auch deren selige Gefühls-Einheit dem Alten zurückkehrt:

„Komm fort! zum Kerker, fort! —
Da laß uns singen, wie Vögel in dem Käfig.
Bitt'st du um meinen Segen, will ich knie'n
Und dein Verzeih'n erfleh'n. So woll'n wir leben,
Beten und singen, Mährchen uns erzählen,
Und über gold'ne Schmetterlinge lachen.
Wir hören armes Volk vom Hofe plaudern,
Und schwatzen mit; wer da gewinnt, verliert;
Wer in, wer aus der Gunst. Und thun so tief
Geheimnißvoll, als wären wir Propheten
Der Gottheit: und so überdauern wir
Im Kerker Ränk' und Spaltungen der Großen,
Die ebben mit dem Mond und fluthen.

Wie nach dieser Verklärung und innern Reinigung des Dulders die unerbittliche Herbheit des hochtragischen Ausganges zu rechtfertigen oder doch zu verstehen sei; über diese schwierige Frage halten wir unser Urtheil billig zurück, bis wir eine vollständige Ueberschau über

die Gruppirung der übrigen Charaktere und ihre Entwicklung uns verschafft haben.

Es ist zunächst die Einwirkung Lear's und der von ihm beherrschten und durch den mächtigen Einfluß seiner Persönlichkeit gestalteten Welt auf die harten, selbstsüchtigen Verstandesmenschen, welche unsere Aufmerksamkeit fesselt. Voran stehen Goneril und Regan. Aufgewachsen im Anschauen von Zuständen, deren innere Hohlheit jene Betrachtungen des von der Welt nach langem Schmeicheldienst ausgestoßenen und betrogenen Herrn so lebhaft schildern, durch scharfen Verstand, entschlossene Willenskraft und brennende, begehrliche Selbstliebe für eine Hauptrolle auf dieser Bühne trefflich ausgestattet, haben sie zu wahren Typen dieses trostlosen Treibens sich ausgebildet. Ihrer scharfen Beobachtung blieben die schwachen Seiten des königlichen, ebenso herrschsüchtigen, als edelmüthigen Vaters niemals verborgen. Sie merkten sehr wohl, daß er sich stets nur obenhin kannte, daß er zu hastig war in seinen kräftigsten Jahren. Man kann sich vorstellen, was es ihren störrigen, selbstisch-herrschsüchtigen Naturen gekostet hat, jene Maske tragen zu lernen, welche in den Augen des verwöhnten Herrschers vor dem schlichten Antlitz der Natur wohl schon lange den Vorzug hatte. Es wird ihnen nicht leicht geworden sein, die Kunst zu erlernen, durch welche ihr „vielberedtes Herz“ nachher über die Schwester den Sieg davon trägt. Und mit der Ungeduld des Gefangenen erwarten sie die süße, lange ersehnte Stunde der Freiheit, den Augenblick, der die Zunge endlich erlöst von dem Frohndienst heuchelnder Worte, der es dem stolzen Gemüth verstattet, frei aus den Augen zu blicken, der allen durch jahrelangen Zwang gedrückten Fibern ihres Gemüths die natürliche Lage zurückgiebt. Und mit besonderer Kunst und Sorgfalt hat Shakespeare diesen Uebergang gezeichnet. Es ist kein Zug versäumt, der dazu dienen kann, die entsetzliche Entartung dieser Unholdinnen uns wenigstens begreiflich zu erhalten, und so ihre Erscheinung im Drama ästhetisch zu rechtfertigen. Die Schuld des ersten Bruches ist sorgfältig zwischen Lear's Ungestüm und Goneril's kalter Bosheit getheilt worden. Die Beschwerden über das lärmende Gefolge des Königs sind, nach dem, was wir von Kent sehen, wohl kaum ganz aus der Luft gegriffen, es sind die natürlichen Uebergänge eingehalten von Gleichgültigkeit und Kälte zum Streit, vom Streit zu offener Feindschaft, und es darf nicht geleugnet werden, daß deren schnelle und scheußliche Verbitterung durch das Be-

nehmen des alten Lear, wenn auch durchaus nicht entschuldigt, so doch jedenfalls sehr erleichtert und zum Theil erklärt wird. Als der Alte in wahnsinnigem Zorn das Schloß Glosters verläßt, hat er schon beide Töchter um äußerlich ziemlich geringfügige Dinge verflucht, gerade, als legte er es darauf an, ihrer Selbstsucht vor sich selbst und vor der Welt den Vorwand zu leihen. So findet die gräßliche Enthüllung uns vollkommen vorbereitet: Der gegen den verstoßenen Vater geschmiedete Mordplan, von welchem Gloster berichtet. Und dabei weiß der Dichter auch das nun folgende Gemälde einer mehr als thierischen, jede andere Regung ausschließenden Selbstsucht durch mannigfache Schattirungen und eine gewisse Abstufung der Farben trefflich zu beleben. Goneril und Regan sind keineswegs nach der einfachen Furien-Schablone gezeichnet. Augenscheinlich ist die Aeltere entschlossener, selbstständiger, als Regan, die von ihr alle Impulse bekommt. So in dem ersten Gespräch nach Cordelia's Enterbung. Es ist Goneril, welche die Schwester vor dem „launischen Alter" des Vaters warnt, welche über die Verstoßung der geliebten Cordelia die erste hämische, aber nur zu wahre Bemerkung macht, zum Zusammenhalten auffordert und mit den Worten schließt: „Es muß Etwas geschehen, und in der ersten Hitze!" Auf ihrem Schloß beginnt dann der Streit und die Mißhandlung des Alten; sie bereitet dem erzürnt Wegreitenden durch den Brief an die Schwester die ihren Wünschen entsprechende Aufnahme. Dem redlichen sanften Gatten tritt sie frech und herrisch entgegen, während Regan's Temperament an des harten, heißblütigen Cornwall Einfluß weit eher einen Stachel findet, als einen Zügel. Wohl ist auch Regan unter der Gewalt dieses Einflusses, und durch Furcht und Beleidigungen gereizt, der äußersten Unthaten fähig. Wir glauben die furchtbare Margarethe nach der Schlacht bei Wakefield zu sehen, wenn das wüthende Weib den gefesselten Gloster am Bart zupft und wenn sie von hinten den Diener ersticht, welcher die Mißhandlung des Gastfreundes an ihrem Gatten gerächt hat. Aber hier tritt das Weib wenigstens für den Gemahl ein, während Goneril dessen Leben mit Gift bedroht; und auch von dem letzten Frevel, von der Absicht des Schwestermordes, bleibt die Jüngere frei. Gemeinsam aber ist beiden, und sie theilen diesen Zug vollständig mit Edmund, die völlige Abtödtung des Gewissens. Sie fahren dahin, ohne eine Spur von Reue, hierin der vollständige Gegensatz gegen Macbeth und seine Lady; und man könnte hier in

Versuchung gerathen, diese dämonische, oder sagen wir lieber thierische Entartung auf Rechnung der rohen, urkräftigen Heidenzeit zu setzen, wenn nicht in sämmtlichen Stücken des Dichters nur der geniale Richard III. und der civilisirte Jago dazu ein Gegenstück böte. Wir haben es eben mit einer Erscheinung zu thun, die allen Zeitaltern gemeinsam ist, mit der Verhärtung, welche die scharfe Beobachtung des von der Selbstsucht bewegten und von der Energie und Klugheit thatsächlich beherrschten Weltlaufes in einseitigen, von Grund aus egoistischen Verstandesmenschen noch täglich hervorbringt. Jene Religion der Selbstsucht, jener scrupellose Cultus des äußern Erfolgs gewinnt übrigens schon in Goneril's klarem, entschlossenem Geiste beinahe die Form einer durchdachten, zur Seele des Charakters gewordenen Ueberzeugung. So spricht sie sich gegen Albanien aus, als sie den „Schuft" verhöhnt, der bestraft wird, ehe er fehlt, den „Tugendnarr'n", der über dem Recht den Erfolg versäumt. Aber gänzlich über den dunkeln Antrieb des Instincts in die Region des Denkens erhoben, mit der Festigkeit und Folgerichtigkeit eines Systems tritt der Geist dieser Welt uns in Edmund's Ansichten entgegen, zu welchen die Thaten und die Erfolge dieses merkwürdigen Charakters den eindringlichsten und lehrreichsten Commentar bilden. Sein berühmtes Selbstgespräch am Anfange der zweiten Scene entwickelt in schrecklicher Deutlichkeit das Progamm, welchem sein Auftreten bis zum Ende vollkommen treu bleibt, ohne einen Moment des Schwankens, der Reue, des Zweifels:

„Natur, du meine Göttin! Deiner Satzung
Gehorch' ich einzig. Weshalb sollt' ich dulden
Die Plagen der Gewohnheit, und gestatten,
Daß mich der Völker Eigensinn enterbt,
Weil ich ein zwölf, ein vierzehn Mond' erschien
Nach einem Bruder? — Was Bastard? Weshalb unächt?
Wenn meiner Glieder Maß so stark gefügt,
Mein Sinn so frei, so adlig meine Züge,
Als einer ächten Eh'gemahlin Frucht!"

Es wiederholt in der Hauptsache sich jene Gedankenreihe, die wir aus den Monologen eines Faulconbridge, eines Richard, eines Jago bereits kennen. Der selbstsüchtige Instinct des Einzelnen, auf überlegene Kraft und Einsicht gestützt, erhebt sich mit dem Naturrecht des Tigers und des Löwen gegen die Satzungen der Gesellschaft, wo sie sein In-

teresse zu kreuzen scheinen. Nur daß hier Alles schroffer, unvermittelter, abgeschlossener auftritt, als in den andern Variationen desselben Thema's. So wurde des tapfern Bastards Faulconbridge harte, trotzig selbstsüchtige Gesinnung unter der Einwirkung großer Lebensverhältnisse dem Gefühle der Pflicht zugänglich und damit für eine gesunde, höhere Entwickelung gerettet. Wohl rief er Angesichts des faulen, diplomatischen Friedens, den er mit ansehen mußte:

„Bricht Eigennutz in Königen die Treu',
So sei mein Gott, Gewinn, und steh' mir bei!"

Aber dann trägt es das Vaterland in seinem Herzen über dergleichen desperate Entschlüsse davon, und die tragische Anlage des Charakters veredelt sich in reinen Heroismus, aus dem selbstsüchtigen, übermüthigen Abenteurer wird das glänzende Vorbild des praktischen Ehrenmannes. In Richard's unendlich düsterer Erscheinung nahm die historische Perspective der Entartung des Einzelnen einen guten Theil der befremdenden und verletzenden Schärfe. Außerdem konnte der Ingrimm des mit einem verkrüppelten Körper sich quälenden Genies über die Parteilichkeit der Natur seine ruchlose Verbitterung, wenn nicht rechtfertigen, so doch zum Theil erklären. Selbst Jago empfing von dem Gefühl gerechten Unwillens über Zurücksetzung den ersten Impuls zu seiner dämonischen Entartung. Bei Edmund allein ist von allen diesen mildernden Momenten so gut als garnicht die Rede. Freilich lastet die Rechtlosigkeit des Bastards auf ihm, wie auf Faulconbridge. Aber er theilt des Vaters Liebe in vollem Maße mit dem rechtmäßigen Bruder. Es kann nicht zugegeben werden, was man behauptet hat, daß vielfache Zurücksetzungen seinen Grimm gegen die Gesellschaft ungewöhnlich gereizt haben. Wohl sagt Gloster zu Kent, seinem Freunde:

„Ich mußte so oft erröthen, ihn anzuerkennen, daß ich nun dagegen gestählt bin."

Aber diese Worte verlieren alles Verletzende, wenn man sie im Zusammenhange betrachtet. Gloster sagt sie scherzend dem Freunde, und ruft dabei Erinnerungen wach, in denen Alles eher liegt, als beleidigende Zurücksetzung des mit ihnen in Verbindung stehenden Sohnes. Dazu ist dieser durch verschwenderische Gaben der Natur für die Ungunst des Zufalls entschädigt. Er überragt an Schönheit, an männlicher Kraft, an geistiger Begabung Alle, denen das Schicksal ihn gegenüberstellt, den einzigen Edgar ausgenommen, dem er nur

gleichkommt. Gleichwohl rächt er jene Ungunst des Zufalls unbedenklich wie eine Beleidigung an der Gesellschaft und zwar auf Kosten der Personen, welche gerade Alles gethan haben, sie ihm zu erleichtern. Durch Verleumdungen raubt er dem edelherzigen Bruder die Liebe des Vaters, den guten Namen, allen gegenwärtigen Besitz und alle zukünftige Hoffnung, und es ist nicht sein Verdienst, wenn der Aermste das Leben behält. Und wie er die Freigebigkeit des leichtgläubigen Vaters vergilt, davon war bereits oben die Rede. Die Hülle der thierischen Selbstsucht war nirgends fadenscheiniger, durchlöcherter, als hier. Aber nirgends waren auch ihre Formen in so vollendeter, herkulischer Schönheit entwickelt. So ist seine Erscheinung eine treffliche Studie für den, welcher das Verhältniß ästhetischer Schönheit zur sittlichen würdigen wollte. Wenn wir den vollendeten, sinnlichen Eindruck der höchsten Zweckmäßigkeit als das entscheidende und bestimmende Merkmal der Schönheit anerkennen, so ist es klar, daß unbedingte Schönheit, Schönheit erster Ordnung dem Verbrecher, dem Bösewicht nimmermehr zukommen kann. (Es versteht sich, daß hier von dem Eindruck der handelnden Person auf den denkenden und sittlich fühlenden Beobachter die Rede ist, nicht von dem Urtheil des Malers oder des Bildhauers über den bloßen Körper.) Denn die Erscheinung des sittlich Schlechten macht ohne Frage den Eindruck des Zweckwidrigen, also des Unschönen, wenn wir sie auf die Grundgesetze der Gesellschaft oder auch nur auf die Bestimmung des Einzelwesens beziehen. Aber es giebt auch einen niedrigeren Standpunkt der Betrachtung, dessen verhältnißmäßige Berechtigung sich keineswegs leugnen läßt. Diese Betrachtungsweise löst das Einzelwesen momentan von der Gattung. Sie vergleicht seine Verhältnisse, seine Bewegungen nur mit seinen nächsten besondern Zwecken, ohne diese letzteren nach dem Gesetze des Ganzen zu prüfen. Und wo sie auf diesem begränzten Gebiete den unmittelbaren Eindruck der Zweckmäßigkeit bekommt, da wird sie auch der Anerkennung der ästhetischen Berechtigung, der Schönheit, sich keineswegs verschließen dürfen. So erklärt sich unser garnicht zu leugnendes Interesse an kühnen, klugen Verbrechern, an genialen Schelmen aller Art, so gewinnt auch der ästhetisch-befriedigende Eindruck, welchen ein moralisches Scheusal wie Edmund macht, seine volle Erklärung. Die Uebereinstimmung seines rationalistischen Glaubensbekenntnisses mit seinen Handlungen umschließt das Geheimniß dieser nicht zu bezweifelnden Wirkung: „Das ist die ausbündige Narrheit dieser

Welt, daß, wenn wir an Glück krank sind, wir die Schuld unserer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne schieben: als wenn wir Schurken wären durch Nothwendigkeit, Narren durch himmlische Einwirkung, Schelme, Diebe und Verräther durch die Uebermacht der Sphären; Trunkenbolde, Lügner und Ehebrecher durch erzwungene Abhängigkeit von planetarischem Einfluß, und Alles, worin wir schlecht sind, durch göttlichen Anstoß!" Es ist dies verwegene stolze Bewußtsein der freien Selbstbestimmung, geadelt durch die entschlossene Uebernahme des vollen Gewichts der Verantwortung, welches die activen Charaktere des Shakespeare'schen Drama's, gute und böse, so unendlich wirksamer macht, als Alles, was das Alterthum und die romanische Kunst auf diesem Gebiete geschaffen. Das ästhetische Wohlgefallen an der Klarheit des Blickes, an der unerschrockenen Wahrhaftigkeit, mit der Edmund sich selbst beurtheilt, an der unbeugsamen Kraft, mit welcher er die unvermeidlichen Folgen seiner Frevel dann hinnimmt. Alles das mischt ein Gefühl der Erhebung in das Entsetzen über seine Ruchlosigkeit. Wir richten an dem Bilde menschlicher Kraft uns auf, während der Anblick sittlicher Entartung uns demüthigt. Und so vollzieht in der gemischten Empfindung sich die „Mäßigung und Reinigung des Affects", welche seit Aristoteles als die höchste Wirkung der Tragödie mit Recht verlangt und gerühmt wird.

„Edmund ward doch geliebt!"

So beschließt der herrischste, kaltblütigste, in sich vollendetste der von Shakespeare gezeichneten Bösewichter seine von Missethat zu Missethat, von Erfolg zu Erfolg ihn der rächenden Vergeltung entgegenführende Bahn. Wir glauben, es steckt Etwas in jenen triumphirenden Worten, dessen Wahrheit nicht bloß Goneril und Regan anzuerkennen geneigt sind.

So wuchert denn, innerhalb des bis dahin überblickten Gebiets, jede verderbliche Leidenschaft mit maßloser Gewalt in dieser d u r c h e i n e p h a n t a s t i s c h e, s i c h s e l b s t ü b e r l e b e n d e W i l l k ü r h e r r s c h a f t i n i h r e m t i e f s t e n G r u n d e e r s c h ü t t e r t e n u n d d e r u n g e z ü g e l t e n G e w a l t d e s E g o i s m u s ü b e r l i e f e r t e n G e s e l l s c h a f t. Aber Umsturz und Gefahr, wie sie die Schlechten die verschämte Hülle ablegen lassen und die Schranken niederwerfen vor der begehrlichen, kräftigen Selbstsucht, so pflegen sie auch die kernige Tüchtigkeit der bessern Charaktere mit verdoppelter Kraft sich aufraffen zu lassen. Gewöhnliche Zeiten erzeugen Gauner und ehrliche

Spießbürger. In mächtig bewegten kommen ruchlos-geniale Verbrecher und Helden zum Vorschein. Auch hier entbrennt der Kampf zwischen Edelsinn und Gemeinheit; teuflischer Selbstsucht tritt heroische Opferfreudigkeit imponirend entgegen; die Tapferkeit begegnet dem Frevelmuth — und wie auf der dunkeln Seite des Gemäldes sind in diesen lichteren Partien die Gestalten in der ganzen mannigfaltigen Lebensfülle der Shakespeare'schen Dramatik weise abgestuft und zu künstlerischer Wirkung geordnet.

Zunächst der Gestalt des Königs, fast im Mittelpunkt des Gemäldes steht Gloster, das abgeschwächte Gegenstück des Monarchen. Wie Lear seine Cordelia, so verstößt er seinen Edgar, freilich auf etwas bessern, wenn auch entfernt nicht genügenden Anlaß. Es ist wenigstens Furcht, wenn auch übereilte, aber doch immer Furcht, welche seine Leidenschaft entfesselt, nicht die Ueberspannung einer handgreiflich thörichten Laune.. Sein Herz bleibt edel und rein. Keine Rücksicht kann ihn später verhindern, sein Schicksal an die gerechte Sache zu binden, als es zum offenen Bruche kommt zwischen Lear und seinen unnatürlichen Töchtern. Und dieser Edelsinn, er liefert ihn in die Hände desselben Buben, der früher seine furchtsame Leichtgläubigkeit benutzte, um ihm den Sohn zu entreißen. Er, der Redliche, duldet das entsetzlichste Schicksal, durch welches je die Phantasie eines Dichters den ärgsten Bösewicht strafte. Unwiderruflich verstümmelt, erkennt er zu spät seine plumpe, nicht mehr gut zu machende Uebereilung; in Jammer und Elend, kaum durch die liebevollen Kunstgriffe des geächteten Sohnes vom Selbstmord zurückgehalten, schleppt er sich hin, bis bei der endlichen Wiedererkennung Scham, Ueberraschung und Freude in wildem, chaotischem Anfall ihn niederwerfen. So wird die Schwäche der Leichtgläubigkeit und der Furcht in Gloster ebenso unerbittlich bestraft, als in Lear die Schwäche der Eitelkeit. In ihrer ganzen Strenge zeigt uns der Dichter die Thatsache, daß die äußere Welt der Kraft gehört und dem vom Verstande geleiteten Willen, nicht dem Gefühl; daß die Absicht wohl über den innern Werth der Handlung, nicht aber über ihre äußern Folgen entscheidet. In anderer Gestalt tritt uns dieselbe Wahrheit entgegen in Kent, des hastigen, gewaltthätigen Königs goldtreuem, aber ebenso heftigem, bis zur Rohheit derbem Gefolgsmann.

„Sei Kent nur ohne Sitte,
Wenn Lear verrückt! Was thust du alter Mann?

Die Ehre fordert Gradheit,
Wenn Kön'ge thöricht werden!"

Das sind die originellen, „unterthänigen Vorstellungen", durch welche er den zürnenden Monarchen zu besänftigen sucht! Natürlich wird er verkannt und verstoßen. Aber das thut seiner Treue, seinem Gradsinn so wenig Eintrag, als seiner maßlosen unbändigen Plumpheit. Gediegen, wie aus Erzguß, ein fertiger Mann, so tritt er uns entgegen, und so bleibt er, ohne Wandel bis zum Schlusse der Handlung.

„Mehr Manns als Urtheils"

das bleibt seine Devise. Wer von rücksichtslosem Drauflosgehen mit einer gesunden Faust und einem guten Gewissen die Erfolge seines Lebens erwartet, der mag hier seine Studien machen. Jugendliche Phantasien über den menschenbeglückenden Erfolg solcher Turniere zwischen dem harten Kopf und den härteren Wänden, sie mögen sich berichtigen an Kent's sichtlich verbitternder und verschlimmernder Einwirkung auf die Stellung Lear's zu Goneril und Regan, und für die praktischen Früchte solchen Heldenthums ist ein besseres Symbol kaum denkbar, als der alte Held, den man in den Block warf, weil er schlechterdings an einem miserablen Lumpen von Wohldiener seine Faust zu reiben gedachte. Viel höher schon steht Albanien, der milde, aber durchaus nicht schwache, muthig-besonnene und darum auch vom Erfolge begünstigte Ehrenmann. In dem strahlendsten Licht aber glänzen Edgar und Cordelia hervor unter den mehr oder weniger gigantisch monströsen Gestalten des düstern Bildes.

Der erste Eindruck, den wir von Edgar empfangen, ist der des arglosen und darum gleich seinem Vater leicht von der Bosheit umgarnten Gerechten. Fast wären wir versucht, ihn für unbedeutend zu halten. Es bedarf außerordentlicher Anlässe, um das tief vergrabene Gold dieser ebenso bescheidenen, als unendlich reichen Natur zu Tage zu fördern. Aber nun bricht das Unglück herein. In Bettlertracht sehen wir ihn die entsetzliche Komödie des Tollen meisterhaft spielen, um wenigstens das nackte Leben zu retten: denn sehr bezeichnend, der Gedanke an eigentliche Verzweiflung, an Selbstmord, kommt dieser kerngesunden Natur auch nicht entfernt in den Sinn. Und in alle dem Elend flammt das reine Feuer seiner grundedeln Seele plötzlich empor, als er den jammernden, halb wahnsinnigen König erblickt. Das gerade Gegentheil des stets nur an sich denkenden Lear, ver-

gißt er sofort das eigene, wahrlich bittere Leid über dem fremden Unglück:

„Seh'n wir den Größern tragen unsern Schmerz,
Kaum rührt das eigne Leid noch unser Herz",

so spricht er das wahre Glaubensbekenntniß einer edeln Seele aus. Und bald wird er zeigen, daß das mehr sind, als wohlklingende Worte. Er findet den Vater, blutend, verstümmelt, den Vater, dessen leichtgläubiger Jähzorn alle das Unglück verschuldet; und sofort rafft er vom geistreich tragischen Deklamiren, von der Durchführung seiner anfangs beinahe an Hamlet erinnernden Narrenrolle zu frischester Thatkraft sich auf. Er wird dem unglücklichen Alten, ohne sich zu nennen, Führer und Schützer. Er bettelt für ihn; durch eine trefflich erdachte List giebt er den Verzweifelnden dem Leben zurück, eingedenk seines ebenso tiefen und wahren, als anspruchlos natürlichen Wahlspruchs:

„Dulden muß der Mensch
Sein Scheiden aus der Welt, wie seine Ankunft:
Reif sein ist Alles!"

Und als nun die Stunde der „Reife" gekommen, als dem tiefgebeugten alten Manne über der Wiedererkennung des herrlichen Sohnes das Herz gebrochen, da geht er, besonnen und fest wie bei Allem, was er in der Prüfung des Unglücks gethan hat, von der geliebten Leiche zum Werke der Rache, und seinem siegreichen Schwerte gelingt im Einzelkampf, was Cordelia mit Heeresmacht für ihren Vater vergeblich erstrebte.

Cordelia: Das Verständniß dieser lieblich hohen Erscheinung, nicht sowohl an sich, als in ihrem Verältniß zum Gange der Handlung und zu den ästhetisch sittlichen Absichten des Dichters, ist ohne Frage die schwierigste Aufgabe für den Betrachter des Stückes. Die Gegner der Shakespeare'schen Tragik glauben hier leichtes Spiel zu haben gegen den Barbaren, welcher die tugendhafte Tochter, das für die Wahrheit verfolgte und für das Recht heldenmüthig kämpfende Weib, der diesen Inbegriff weiblicher Zartheit und Güte und weiblichen Heldenmuths schließlich der Bosheit eines Elenden zum Opfer fallen läßt, ohne Nothwendigkeit, und, wie wir sahen, in absichtlichem Abweichen von der Ueberlieferung, recht als gelte es, alles menschliche Gefühl zu höhnen und zu verletzen. Möge Lear die Herstellung seines Rechtes nicht erleben, möge auch Gloster mit gebrochenem Herzen dahinfahren: es ist hart, aber sie haben gefehlt; ihre jähe, maßlose

Uebereilung trägt ihre Früchte. Aber Cordelia! Das gemißhandelte, redliche, unschuldige Kind! das sei nicht zu ertragen!

Dem entgegen wollen die Shakespeare-Enthusiasten eine sonderliche Härte, eine Verletzung des tragischen Grundgesetzes, welches das μιαρὸν, das an sich Empörende, Abscheuliche, die Hinopferung der fleckenlosen Unschuld dem Dichter verbietet, hier keineswegs anerkennen. Sie finden in Cordelia's Schweigen, dem Vater gegenüber ebenso viel Trotz als edeln Wahrheitssinn, sie fassen ferner ihren Angriff auf England mit einem französischen Heere als eine unpatriotische Handlung auf, für welche der englische Nationaldichter sie mit Recht dem tragischen Schicksal Preis gebe. Man sieht, die Sache ist einer doppelten Auffassung fähig. Sie will mit Besonnenheit beurtheilt sein.

So viel ist von vorn herein zuzugeben: Ein wenig Trotz ist in Cordelia's Benehmen, gegenüber dem König und den Schwestern, nicht zu verkennen. Nicht ganz kann die Tochter des alten Lear ihr Blut verleugnen:

„Ermangl' ich auch der schlüpfrig glatten Kunst
Zu reden, nur zum Schein: denn was ich ernstlich will,
Vollbring' ich, eh' ich's sage."

Zu dem Selbstgefühl dieser fast kecken Antwort giebt die Aufforderung des königlichen Zeugnisses für ihren Charakter (nach der Enterbung) ein treffliches Seitenstück:

„Nur, weil mir fehlt, wodurch ich reicher bin:
Ein stets begehrend Aug' und eine Zunge,
Die ich mit Stolz entbehr', obgleich ihr Mangel
Mir euern Beifall raubte!"

So trägt sie in einer Art Uebertreibung ehrlicher Wahrheitsliebe zur Bereitung ihres Unglücks immerhin bei. Aber freilich, diese Verschuldung, wenn sie eine ist, nach menschlichen Begriffen sühnt sie doppelt und dreifach durch die hingebende, opferfreudige Liebe gegen den Vater. Und Shakespeare hat nicht unterlassen, diese recht eigentliche Verklärung ihres ohnehin so lieblichen Wesens mit der ganzen Kraft seines Genius zu verherrlichen. Er hat wenig schönere Scenen geschrieben, von ergreifenderem Ton und reinerer Wirkung, als jene siebente des vierten Aktes, da Cordelia (mit Kent und dem Arzte) für den schlafenden Vater sorgt. Und mit dem patriotischen Motiv der gräßlichen Katastrophe, mit der tragischen, durch den Angriff auf's Vaterland übernommenen Schuld ist es nun vollends Nichts. Wohl

schlägt Albanien diesen Ton an, als er „für England" in den Kampf zieht, nicht für Goneril. Aber ebenso wenig kämpft er gegen Lear und gegen Cordelia. Erhaltung dieser beiden theuren Häupter, Herstellung des Rechts und des Friedens: das ist gerade sein erster Gedanke nach dem Siege. Von einer Strafwürdigkeit Lear's und Cordelia's ist in der Ansicht dieses englischen Patrioten garnicht die Rede. Ist es doch ein bloßer tückischer Zufall, daß Edgar's Bote das Gefängniß nicht eher erreicht, als bis der von Edmund geschickte Hauptmann die Henkerarbeit vollbracht hat. Die Schwierigkeit bleibt danach vollkommen stehen.

„Ist dies das verheiß'ne Ende?"

So möchten wir mit Kent fragen, als der nun ganz daniedergeschmetterte Lear, das gemordete Kind in den Armen tragend, mit seinem Jammer des Himmels Wölbung sprengt.

Sollten wir deshalb nun auf die Seite der englischen Bühnenausgaben treten, welche Cordelia erretten und ihr gar noch den tugendhaften Edgar zum Manne geben?

Ich glaube nicht, wenn es anders wahr ist, daß die letzte und gültige Entscheidung menschlicher Dinge an eine höhere Instanz geht, als an den materiellen, menschlichen Augen wahrnehmbaren Erfolg; wenn es wirklich einen kategorischen Imperativ giebt, der das Gute zu thun gebietet, ohne Anweisung auf den sogenannten glücklichen Ausgang. Freilich hat unser Gefühl das lebhafte Bedürfniß, diesen glücklichen Ausgang guter Bestrebungen wenigstens von fern zu erblicken. Aber es ist ebenso wahr, wenn diese Wahrheit auch eine unliebsame ist: Der Weltlauf ist weit entfernt, diesem Gefühlsbedürfniß jedesmal Recht zu geben. Die Wechselfälle des Lebens entziehen sich nur zu oft unserer Berechnung. Es ist ein Aberglaube, daß die gerechte Sache stets des Sieges gewiß ist. Diese Erkenntniß müßte entmuthigend wirken, ja sie wirkt auch so auf Jeden, der noch die lebendige, unverlierbare Erfahrung nicht machte, daß es gleichwohl einen Hafen giebt, den diese Stürme nicht erreichen, daß die Kämpfe, in denen die göttliche Gerechtigkeit ihre Endurtheile fällt, denn doch anderswo ausgefochten werden, als auf den Schlachtfeldern, in den Kabinetten, an den Börsen und wie die Werkstätten des Gottes dieser Welt sonst heißen mögen.

Wäre es denn nun unmöglich, daß der, von ästhetischen Regeln wenig genirte, und von dem sentimentalen Glückhunger einer ver-

weichlichten Zeit nicht beherrschte Dichter neben andern Problemen des geistigen und sittlichen Lebens auch dies ernsteste und gewaltigste für dramatisch darstellbar hielt? Daß er es wagte, nicht die Tugend und das Gute natürlich, nicht die im großen Ganzen des Lebens auch sterblichen Augen sich offenbarende göttliche Vernunft, wohl aber die äußere Existenz eines einzelnen Vertreters derselben auf der Bühne, wie es im Leben täglich geschieht, dem tückischen, uns unverständlichen Zufall zum Opfer zu bringen? Es wäre das ein kühner Versuch. Er scheint auf den ersten Blick eine Ueberschreitung jenes Grundgesetzes, welches dem dramatischen Dichter die strenge Einhaltung eines dem Zuschauer wahrnehmbaren Causalnexus zur Pflicht macht, welches die grausen Wunder des Zufalls aus dem Gebiete der Kunst verbannt und ihr die Darstellung des Gesetzes in der Flucht der Erscheinungen zur Aufgabe stellt. Dennoch glaube ich, daß Shakespeare jenen überkühnen Versuch, jenen Uebergriff aus dem Gebiete des darstellenden Künstlers in das des vor keinem Zweifel, vor keiner Dissonanz zurückbebenden Denkers hier gewagt haben könnte. Je mehr ich mich in die ergreifende Wiedervereinigung des genesenden Lear mit der Lieblingstochter vertiefe, um so wahrscheinlicher wird es mir, daß für das Bewußtsein des Dichters hier die Lösung der Dissonanz lag, daß der Henker Edmund's die Hauptsache entschieden findet, daß mit einem Worte der Dichter die Außenwelt hier einmal, im Drama wie im Leben, dem uns unverständlichen Spiele dunkler Mächte überläßt, unter der Bedingung, daß in der menschlichen Seele die Macht des sittlichen Geistes um so souverainer, herrlicher walte. So scheint nur diese Tragödie in hervorragendem Maße die Bezeichnung „erhaben“ im Sinne Schillers zu verdienen, insofern sie mit besonderm Nachdruck die Unabhängigkeit der sittlichen Welt von der der Sinne zur Anschauung bringt: recht eigentlich eine Tragödie des kategorischen Imperativs, in dessen ganzer Größe, aber auch in dessen ganzer Herbheit. Weit entfernt von irgend einem Zugeständnisse an das Gemeine, feiert das Gedicht den Sieg der hingebenden, selbstlosen Liebe und Treue über den egoistischen Naturtrieb: aber der Dichter hat den philosophisch ebenso gerechtfertigten als ästhetisch bedenklichen Muth, diesen Sieg nur da sich vollziehen zu lassen, wo er schlechthin nothwendig ist, im Bewußtsein des sittlichen, denkenden Menschen. Er bricht hier kurz und scharf mit dem schönen Wahn, „daß das buhlende Glück sich dem Edeln verbinden werde“. Das Reich der Thatsachen

wird in seiner harten Selbstherrlichkeit auf seinem Gebiete offen anerkannt, aber nur um der Welt des sittlichen Geistes gegenüber in sein Nichts verwiesen zu werden. Cordelia hat gesiegt, indem sie das Gute, die Liebe, die uneigennützige Treue zu Ehren brachte, sich weder verbittern noch einschüchtern ließ, den Frieden mit sich erhielt, den mit ihrem Vater gewann. Das konnte kein Waffenunglück, kein Zufall ihr nehmen. Das Uebrige, der äußere Verlauf der Dinge gehorcht Gewalten, die unsern Herzen keineswegs immer Rede stehen, und gegen diese Gewalten giebt es keine andere unfehlbare Waffe, als Resignation und Verachtung. Es ist das keine freundliche, schmeichelnde Weltauffassung, sie ist aber um so edler und um so wahrer. Ob es ästhetisch gerechtfertigt war, ihr diesen schroffen Ausdruck durch eine scenische Handlung zu geben? Das möchten wir nicht unbedingt bejahen, wenigstens ganz gewiß nicht die Katastrophe des Lear dem Ersten Besten zur Nachahmung empfehlen. Aber wohl nur völliges Mißverständniß Shakespeare's und eine von der seinigen ganz verschiedene Auffassung menschlicher Dinge hat seinen Nachfolgern auf der brittischen Bühne den Muth zu jenen Umänderungen geben können, die wir oben erwähnten.

Zweiundzwanzigste Vorlesung.

Macbeth.

Wir wenden uns jetzt zu dem dramatisch-gewaltigsten, dem bühnen-gerechtesten der fünf großen Trauerspiele. Der Engländer Drake nennt Macbeth „die größeste Leistung von Shakespeare's Genius, das erhabenste und wirksamste Drama, welches die Welt je gesehen.“ Wir möchten dies Urtheil in dieser Unbedingtheit nicht unterschreiben. Macbeth bleibt an Reichthum des Gedankeninhalts weit hinter „Hamlet“ zurück, es fehlt ihm die weite, befreiende, historische Perspective, welche in „Julius Cäsar“ uns über die Schrecken des tragischen Sturzes erhebt, er darf mit „Othello“ nicht verglichen werden an absoluter Vollständigkeit, grundtiefer Anlage und vollendet reicher Ausführung der Charakteristik, aber er übertrifft unserer Ansicht nach alle andern Tragödien Shakespeare's durch die Gewalt der einheitlichen, unwiderstehlich fesselnden Handlung, durch die Durchsichtigkeit des Planes, durch die markige Kraft und den kühnen Schwung der Sprache und den Reichthum der poetischen Färbung. Wer, das Letztere zu erweisen, eine Sammlung überraschend schöner und ergreifender Stellen dieses wunderbaren Gedichtes veranstalten wollte, der könnte fast die Scenen der Reihe nach abschreiben. Er würde sich nicht so gar häufig zu Auslassungen genöthigt sehen. Mit besonderer Meisterschaft verwendet der Dichter hier Natur- und Localfarben, um in entscheidenden Momenten die Wirkung der Handlung zu heben. Wenn irgendwo, so ist hier die Richtigkeit der Ansicht zu erproben, daß für den ächten Dichter die Natur nur als das Element Bedeutung hat, in welchem der Mensch sich bewegt. Shakespeare verwerthet ihre Schilderung in

doppelter Weise, und mit gleich trefflicher Wirkung für seine tragischen Scenen: als Gegensatz, gleichsam als abstechenden Hintergrund des menschlichen Treibens, oder als Symbol, als einen Spiegel, welcher die Erscheinungen der sittlichen Welt in phantastischer, ahnungsvoller Unbestimmtheit zurückwirft. Beide Arten der Darstellung finden sich im Macbeth mehrfach in hoher Vollendung. So lächelt den redlichen, gütigen Duncan aus den Umgebungen von Macbeth's Schloß seine eigene Gemüthsruhe an:

„Dies Schloß hat eine angenehme Lage;
Gastlich umfängt die lichte, milde Luft
Die heitern Sinne."

Und der gleichgestimmte Banquo verfehlt nicht, die Schilderung zu vollenden:

„Dieser Sommergast,
Die Schwalbe, die an den Tempeln nistet, zeigt
Durch ihren fleiß'gen Bau, daß Himmelsathem
Hier lieblich haucht. Kein Vorsprung, Fries noch Pfeiler,
Kein Winkel, wo der Vogel nicht gebaut
Sein hängend Bett und Wiege für die Brut:
Wo er am liebsten heckt und wohnt, da fand ich
Am reinsten stets die Luft."

Dem entgegen sieht Macbeth, seitdem die Schuld sein Auge umdüstert, nur die dunkeln, unheimlichen Züge der Landschaft. Die Natur wird dem Mörder zum Sinnbild des Mordes und der Gewaltthat. Nach Unglückszeichen mißt er die Tageszeit:

„Das Licht wird trübe.
Zum dampfenden Wald erhebt die Kräh' den Flug,
Die Tagsgeschöpfe schläfrig niederkauern,
Und schwarze Nachtunhold' auf Beute lauern."

Das sind die Worte, in denen er seine Lady, sein „unschuldiges Kind" an die vorgerückte Tageszeit mahnt, da er so eben die Mörder auf den Weg des Banquo, seines lieben Gastes, entsendet hat.

Bemerkenswerth ist auch die fast gleichmäßig durchgehende Einheit des schwungvollen, majestätischen, bis zu den mächtigsten Wirkungen heroischer Tragik gesteigerten Tons. Sie wird eigentlich nur einmal unterbrochen, durch den Pförtner, denn die Erzählungen der Hexe von ihrer Seereise im Siebe und von dem Erwürgen der Schweine waren zu sehr dem Glauben der Zuschauer entsprechend, um ins Komische

zu fallen. Jene Pförtner-Scene hat man angefochten. Schiller ersetzte sie bekanntlich durch ein frommes Morgenlied, ein Gegenstück zu Duncan's heitern Gesprächen, deren wir eben gedachten. Selbst in England haben die Späße des unfeinen Zechbruders Anstoß erregt, und es ist die Behauptung aufgestellt worden, das Ganze sei nur ein unbefugtes Einschiebsel eines Schauspielers. Möglich ist das immerhin, aber innerlich nothwendig in keiner Weise. Der Pförtner tritt eben ganz in der sentenzreichen, übermüthig-satirischen Laune auf, die jedem Freunde Shakespeare's als die Normalstimmung seiner Clowns wohlbekannt ist. Er moralisirt auf seine Art, drollig und derb, wie die Todtengräber im „Hamlet." Nach Art der mittelalterlichen „Moralitäten" entwirft er zu seinem Privatvergnügen ein Verzeichniß von würdigen Candidaten des ewigen Feuers. Seine Phantasie hat es allerdings mit Leuten seines Schlages zu thun, mit wucherischen Pächtern und diebischen Schneidern. Doch zeigt der Ausfall gegen die „Zweideutler" (equivocators), „die um Gottes willen Verräthereien begehen", daß seinem Bogen, ganz nach Shakespeare's Weise, auch höher tragende Pfeile nicht fehlen. Sein vornämlich angefochtenes Gespräch mit Macduff wollen wir keineswegs als Muster tragischen Styls vertheidigen, noch gedenken wir in überromantischer Weise mit Schiller darüber zu rechten, daß er Zoten weder für nothwendig noch für geeignet hielt, um einem modernen, deutschen Publikum zwischen tragischen Erregungen erschütterndster Art eine Erholungspause zu gewähren. Nur mache man es wiederum dem Dichter] einer naiveren Zeit von weniger feinen Nerven nicht zum Vorwurf, daß sein und seiner Zeitgenossen derber, realistischer Instinct in ganz conventionellen Aeußerlichkeiten mit der Sitte und der ästhetischen Empfindungsweise späterer Geschlechter in Widerspruch tritt. Denn es handelt sich hier in der That nur um Nebendinge, um zufällige, einzelne Ausdrücke, keineswegs aber um Haltung und Ton der ganzen Scene. Auf jeden natürlich fühlenden Menschen wird das Kind, welches vom Sarge der Mutter sehnsüchtig nach dem Frühstückstisch und nach den Spielsachen hinübersieht, einen unendlich tragischern Eindruck machen, als das tadellose Amtsgesicht über der weißen Halsbinde des wohlabgerichteten Leichenbitters. Und daß uns die feierlich-anständigen Nebenpersonen in den Kunst-Tragödien der Weimarer Schule nicht selten an dergleichen Leichenbitter erinnern, das müssen wir den Enthusiasten der idealisirenden Kunst allerdings unumwunden gestehen.

Jene eigenthümlichen Vorzüge des Trauerspiels von Macbeth machen denn auch die hervorragende Stellung vollkommen erklärlich, welche dasselbe in der Geschichte des europäischen Theaters behauptet. Die Einfachheit und Durchsichtigkeit des dramatischen Getriebes, der unwiderstehliche Strom einer auf äußere Erfolge gerichteten Thatkraft, der sich weder in dem Labyrinth des Denkens noch in den unerforschlichen Abgründen des germanischen Gemüthslebens jemals dauernd verliert, das Vorherrschen des unvermittelten Anschauens, Empfindens und Wollens, haben dieses Gedicht weit hinweggehoben über die Schranken, welche der Gegensatz romanischer und germanischer Art der Einwirkung Shakespeare's sonst wohl gesetzt hat. Unter den Trauerspielen kann nur von Othello eine ähnliche, wenn auch nicht die gleiche Wirkung gerühmt werden. Hier wie dort steigert und erweitert sich eine Leidenschaft zur allein gebietenden Macht in der Seele des Helden. Was bei Othello die Eifersucht, wirkt hier der Ehrgeiz: die völlige Auflösung des geistigen und sittlichen Organismus. Die verderblichen Wirkungen des krankhaften Entwickelungs-Prozesses greifen zunächst in die äußern Verhältnisse verheerend ein, um in letzter Instanz mit vernichtender Gewalt gegen den Helden selbst sich zu kehren. Dabei geht die entfesselte Elementarkraft in beiden Dramen über das Maß des Gewöhnlichen weit hinaus: in dem eifersüchtigen Mohren wie in dem ehrgeizigen Nordlands-Krieger zeichnet der Dichter Naturen von riesenhaften Verhältnissen und von urkräftigem Leben. Es wird unsern Nerven ein Aeußerstes zugemuthet in Ertragung düsterer, gräßlicher Scenen. Die Verbindung zwischen Gedanken und Handlung ist eine lebendige und unmittelbare. Schnell reift die Empfindung zum Wollen, das Wollen zum Thun. Wie ein Wirbelwind reißt uns die dramatische Schwungkraft des Gedichtes auf die steile Höhe der tragischsten Empfindung, und die Katastrophe bricht herein, erwartet, vorausgesehen, und doch überraschend, wie die großartige Offenbarung eines unentrinnbaren Naturgesetzes. Alles das theilt Othello mit Macbeth. Und dennoch ist der Gesammteindruck durchaus nicht derselbe. Wir empfinden in der nordischen Heldentragödie Nichts von der peinlichen Spannung, von jenem unheimlichen Krankheitsgefühl, welches uns schon bei der Lectüre und noch mehr bei der Darstellung Othello's beschleicht. Das fühlende Herz wird mächtig aufgeregt und erschüttert, aber es wird nicht irre an sich und der Menschheit; es mischt sich ein wildes Entzücken in das Entsetzen,

wir spüren Etwas von dem wollüstigen Kitzel, den auch der Schwächste und Friedfertigste als Augenzeuge eines gewaltigen, wenn auch verderblichen Kampfes empfindet, während unser Gefühl von Jago's Thaten und von Othello's Qualen sich abwendet, wie von den schrecklichen Wirkungen einer unheilbaren Krankheit. Der Grund liegt nahe: In Othello vereinigt sich die höchste Ueberspannung des männlichen Ehr- und Rechtsgefühls mit dem Bewußtsein der kläglichsten Ohnmacht, mit dem Zweifel des Herzens an sich selbst, um den Eindruck des krankhaften, zweckwidrigen Gegensatzes zu erzeugen; dagegen bleibt Macbeth auch in der tiefsten Entartung noch auf der naturgemäßen Bahn des thatkräftigen Mannes. Seine Bewegung überstürzt sich, aber sie entzweit sich nicht mit sich selbst. Die Paroxysmen des Ehrgeizes sind ebenso verderblich als die der Eifersucht, aber sie sind nicht so widerlich als diese. Tod bleibt Tod. Aber wer würde sich besinnen, wenn er zu wählen hätte zwischen dem Kampf mit dem Löwen und dem Kampf mit der Schlange? Othello würde neben Macbeth kaum genannt werden dürfen, wenn Shakespeare jenem unerfreulichsten seiner Seelengemälde nicht von anderer Seite zu Hülfe gekommen wäre. Wir werden in Macbeth vergeblich jene reiche Fülle, jene sorgsamste Detailarbeit der Charakteristik suchen, die wir in Othello bewunderten. Dort erschloß sich uns die innerste Werkstatt des wühlenden Gedankens, und jeder geheimste, zarteste Nerv der Seele bebte und zuckte vor dem staunenden und schaudernden Blick. Hier läßt der Sturm der Ereignisse, die wilde Bewegung der äußern Welt zu jener tief eindringenden Beobachtung kaum noch die Muße. That und Empfindung sind dicht zusammengerückt, wie Blitz und Donner, wenn das Gewitter zu Häupten steht. Der Dichter packt unsere Einbildungskraft, wie er dort zu tiefsinnigem Denken anreizt und dem beobachtenden Scharfsinn unerschöpfliche Anregung giebt. Man vergleiche die Träger der bewegenden Kraft beider Trauerspiele, man stelle Jago den Hexen und der Lady Macbeth gegenüber und man wird in schlagendster Symbolik die Summe dessen erblicken, was wir hier anzudeuten versuchten. Doch greifen wir der Betrachtung nicht vor. Versuchen wir auch hier durch vorläufige Orientirung in den thatsächlichen und greifbaren Verhältnissen des Kunstwerkes uns den Weg zu bahnen zu jener tiefern Würdigung, die allein wirklich fruchtbare Anregung gewährt und reinen Genuß.

Ueber die Zeit der Abfassung sind wir auch hier auf Conjecturen

gewiesen. Nach Dr. Forman's Tagebuch wurde „Macbeth" am 20. April 1610 im Globe aufgeführt, doch lassen mehrere deutlich erkennbare Anspielungen eine frühere Entstehung mit Wahrscheinlichkeit vermuthen. Die bekannte Hindeutung auf die Vereinigung Englands und Irlands mit Schottland scheint auf eine erste Aufführung hinzudeuten, welche bald nach jenem Ereigniß stattfand. Es sind die Verse in der zweiten Hexenscene, da die königlichen Nachkommen Banquo's als Schatten vorüberziehen:

„Da kommt der Achte noch und hält 'nen Spiegel,
Der mir viel Andre zeigt, und Manche seh' ich,
Die zwei Reichsäpfel und drei Scepter tragen."

Jacob I. wurde aber am 20. October 1604 als König von England, Schottland und Irland feierlich ausgerufen. Und noch eine andere Stelle des Stückes scheint mir eine Erinnerung an den noch im Glanze der jungen Volks-Hoffnungen strahlenden Monarchen deutlich genug zu enthalten. Ich meine Malcolm's ausführlichen Bericht über die Heilkraft und die sonstigen Wundergaben des frommen Königs von England. Schon hat der Arzt die Wunderheilungen gerühmt, da giebt Malcolm dem fragenden Macduff nähere Auskunft:

„Ein wunderthätig Werk vom guten König,
Das ich ihn oft, seit ich in England bin,
Vollbringen sah. Wie er zum Himmel fleht,
Weiß er am besten. Seltsam Heimgesuchte,
Voll Schwulst und Aussatz, kläglich anzuschauen,
An denen alle Kunst verzweifelt, heilt er,
'ne goldne Münz' um ihren Nacken hängend,
Mit heiligem Gebet — und nach Verheißung
Wird er vererben auf die künft'gen Herrscher
Die Wundergabe. — Zu der heil'gen Kraft
Hat er auch himmlischen Prophetengeist;
So steht um seinen Thron vielfacher Segen,
Ihn gottbegabt verkündend."

Die ganze Rede ist an dieser Stelle für die Handlung wie für die Charakteristik vollkommen überflüssig. Sie kennzeichnet sich deutlich als eine Gelegenheits-Einlage, und man wird dem Dichter schwerlich zu viel thun, wenn man sich dabei erinnert, daß König Jacob ganz besonders auf die überirdische, göttliche Weihe des Königthums hielt, daß er mit jener wunderthätigen Heilkraft sich nicht weniger

brüstete, als mit seiner inspirirten Gottesgelahrtheit, daß er außerdem ein erklärter Mäcen der Schauspieler war, und — daß seine eigenthümliche Regierungsweise die Anerkennung jener Vorzüge unmittelbar nach seiner Thronbesteigung jedenfalls weit näher legte, als in der späteren Zeit. So mag denn die Stelle als eine weitere Stütze für die Conjectur der englischen Commentatoren Drake, Chalmers und Malone in Rechnung gezogen werden, welche einstimmig das Jahr 1606 als den spätesten Termin für die Entstehung des Macbeth bezeichnen.*) Jedenfalls wird man dabei sicherer gehen, als wenn man an diese und an ein paar entfernt ähnliche Stellen historisch-philosophische Speculationen von entscheidender Tragweite für die ganze Auffassung des Gedichtes zu knüpfen bemüht ist. Es ist der Versuch gemacht worden, in Macbeth eine Art symbolischer Verherrlichung des Ueberganges aus der nordisch-heidnischen Barbarei zu christlicher Gesittung zu sehen und zu zeigen. Macbeth wird danach der Vertreter der heidnischen, ungebundenen Naturkraft, seine englischen Gegner werden die Träger einer höhern Kultur, sein Sturz der Sieg eines mildern Jahrhunderts über die titanenhafte Größe der barbarischen Heldenzeit. Gervinus hat diese Ansicht in seinem Shakespeare geistreich und vortrefflich entwickelt, er scheint mir hier jedoch, wie bei seiner ähnlichen Ausführung über die Bedeutung des Lear und des Hamlet, einen schweren Stand zu haben gegen eine unbefangene Auffassung des Textes. Allerdings wird der englische König auch von Lenox ausdrücklich der „fromme Eduard" genannt und für seine Milde gerühmt. Aber nicht weniger Gutes, nicht geringere Milde und Menschlichkeit hörten und sahen wir von dem Vorgänger Macbeth's, dem schottischen Duncan. Macbeth's Gegner denken auch entfernt nicht an Einführung neuer Sitte, an Aenderung der gesellschaftlichen Ordnung. „Ihren Tafeln wollen sie von Neuem Speise verschaffen und ihren Nächten Schlaf." Es ist die reine, persönliche Nothwehr, welche sie in den Kampf treibt.

*) Es darf jedoch nicht verschwiegen werden, daß Dr. Forman's Tagebuch über die Aufführung des Macbeth vom 20. April 1610 mit einer Ausführlichkeit sich ausspricht, die jedenfalls vermuthen läßt, daß das Stück dem Verfasser jener Notiz damals noch neu war. Ohne den geringsten Versuch einer ästhetischen Kritik wird einfach über den Gang der Handlung berichtet, mit dem naiven Interesse eines Zuschauers, der von dem mächtigen, materiellen Inhalt des Werkes noch ganz erfüllt ist und die erforderliche Geistesfreiheit zur Schätzung der Form noch nicht gefunden hat.

Auch die von Gervinus hier besonders betonten Aeßerungen des Königs bei Erscheinung des Geistes, sie scheinen mir eher für als gegen meine Anschauung zu sprechen. Macbeth ruft ja ausdrücklich:

„Blut ward auch sonst vergossen, schon vor Alters,
Eh' menschlich Recht den frommen Staat verklärte.
Ja, auch seitdem geschah so mancher Mord,
Zu schrecklich für das Ohr."

Menschliches Recht hat also schon lange die alten rohen Sitten Schottlands gemildert; er bezeichnet die härtere, rohere Zeit ausdrücklich als eine vergangene. Zwischen ihr und der Gegenwart übersieht er deutlich und ausdrücklich die von Verbrechen ebenfalls nicht frei gebliebene civilisirtere Epoche. Freilich fährt er fort:

„Da war's Gebrauch,
Daß, war das Hirn heraus, der Mann auch starb,
Und damit gut. — Doch heut' zu Tage stehn sie wieder auf
Mit zwanzig Todeswunden an den Köpfen
Und stoßen uns von unsern Stühlen!"

Aber das ist wohl schwerlich eine kultur-philosophische Betrachtung über den Gegensatz des Alterthums gegen die Neuzeit. Es ist vielmehr ein so wahrer als einfacher psychologischer Zug, den wir Alle nur zu oft an uns selbst beobachten können. Macbeth, wie jeder von großem Unglück und heftigem Schmerz Getroffene, sieht natürlich die ganze Vergangenheit im Gegensatz gegen den schrecklichen Moment seines Leidens. Das gegenwärtige, persönlich empfundene Uebel ist immer das nie dagewesene, das schlimmste, was die Welt jemals sah. Die unerhörte, übernatürliche Erscheinung, vor der seine gewaltige Natur in ihren Grundvesten erbebte, muß ihm nothwendig als etwas Einziges, Beispielloses erscheinen, als ein gegen ihn persönlich losgelassenes Schreckbild aus dem dunkeln Jenseits, keineswegs als Symbol einer feinern zeitgenössischen Empfindungsweise, welcher sein titanenhaftes Gemüth im Innern sich fremd fühlte. Und vollends unhaltbar dürfte der eigentliche Schlußstein jener Ausführung erscheinen, die Betonung des Ausdruckes „Weichlinge", „Epikuräer", mit welchem Macbeth seine englischen Gegner bezeichnet. Das Wort ist ohne alle symbolisch-kulturhistorische Intentionen des Dichters vollkommen natürlich bei dem Schotten gegenüber dem Engländer. Es liegt nichts näher, als daß der Aermere im Zorn den Reicheren einen Weichling schilt. Die Engländer gaben den Schotten dafür zu Shakespeare's

Zeit, wie später, den „Hungerleider" zurück. Es ist ja vollkommen wahr, daß im Macbeth, wie im Lear, ungewöhnlich mächtige Gestalten gezeichnet werden. Aber dafür sinken in dem gleichfalls der altnordischen Sage angehörigen Hamlet die Charaktere auf das gewöhnliche Niveau herab, gerade wie in Cymbeline, und die Färbung und Stimmung sind modern, unbekümmert um die Sage. Unsers Erachtens hat der Dichter in diesen nicht historischen Stücken, gerade wie in den meisten Lustspielen, gar kein bestimmtes Zeitalter mit geschichtlichen Voraussetzungen im Sinn. Die Verknüpfung persönlicher Verhältnisse, nicht das Schicksal der Völker schließt ihm in diesen Darstellungen den Rahmen des Bildes. Das Gesammt-Kolorit des Stückes wird durch die Beschaffenheit der tragischen Handlung und der durch sie bedingten, nach ihren Andeutungen von dem Dichter geschaffenen Charakteren bestimmt, nicht die letzteren durch gelehrte kulturhistorische Parallelen und Perspectiven, welche meiner Ueberzeugung nach, der Bildung Shakespeare's und der Denkweise seiner Zeit vollkommen fern lagen. Daß von dieser durchaus naiven, im vollen Genuß der Gegenwart befangenen und auf unmittelbare Auffassung des rein Menschlichen gerichteten Betrachtungsweise die poetische Darstellung des noch in die Verhältnisse des Tages hinein reichenden englischen Bürgerkrieges sich um einen Schritt entfernen mußte, davon ist bei Besprechung des Historien mehrfach die Rede gewesen. „Macbeth" aber, ungeachtet der der englischen Chronik entnommenen Handlung, gehört den historischen Stücken des Dichters keineswegs in dem Sinne an, wie die englischen Historien, und wie bis auf einen gewissen Punkt selbst die Römerdramen.

Die Hauptmomente der Handlung entnahm Shakespeare aus seinem Holinshed, der ihn wiederum aus Bellenden's Uebersetzung der lateinischen Chronik des Hector Boëthius (1541) entlehnte. Er fand hier die äußern Vorgänge des Drama's in ziemlicher Vollständigkeit: Die Stellung Macbeth's zum Throne, seine Verdienste, die versuchende Weissagung der Hexen, die Ermordung des Königs, dann die des Banquo, dann die wachsende Tyrannei des Usurpators, Macduff's Flucht, die Ermordung seiner Familie, die späteren Orakel, die Verbindung Macduff's mit Malcolm und dem englischen Könige, die endliche Herstellung der rechtmäßigen Herrschaft; auch der Gestalt der Lady Macbeth, sowie den Einzelheiten des Königsmordes liegen historische Motive zum Grunde, allerdings von dem Dichter mit

äußerster Freiheit benutzte und namentlich in einen, dem Drama ganz eigenthümlichen Zusammenhang gebrachte. Shakespeare scheint hier an die Ermordung des Königs Duffe durch Donwald gedacht zu haben.*) Seine Aufgabe beschränkt er, wie fast überall, auf die Umgestaltung und Zusammensetzung der überlieferten Begebenheiten zu einer dramatischen Handlung und auf die Durchgeistigung dieser Handlung durch eine bedeutende und innerlichst wahrhaftige Charakteristik.

Wir sehen einen König, milde, redlich und gütig, aber schwach, gegenüber empörten Vasallen und feindseligen Nachbarn. Ein mächtiger Krieger tritt auf, als die Stütze des Thrones, als der Liebling des Monarchen — bald als sein Verderber. Wir lernen ihn kennen im verhängnißvollen Augenblicke des ersten Erfolges und der ersten Versuchung. Sein Ehrgeiz steigt mit seinem Glück und die Gelegenheit ist nur zu günstig. Ein Weib, mit seltener Kühnheit und Größe gezeichnet, übernimmt die Führung des schwankenden Mannes. Eine ungeheure That wird verübt: Der Herrscher, der Wohlthäter, der Verwandte, der Gast wird im Schlafe ermordet, allen schützenden Gottheiten des Hauses, der Gesellschaft, des Staates zum Trotz. Und von Stunde an beginnt dann vor unsern Augen ein Strafgericht der beleidigten, verhöhnten Natur, vor dem die Seele bis in die innersten Tiefen erbebt. Der Kampf des trotzigen, selbstsüchtigen Willens gegen

*) Bei Holinshed ist Banquo der Vertraute des Mordes, bei dem auch die Lady als Anstifterin bereits in erster Linie genannt wird. Die Stelle lautet wie folgt:

„Auch die Worte der drei Zauberschwestern (von denen Ihr zuvor gehört habt) ermuthigten ihn hiezu, besonders aber lag sein Weib ihn inständigst an, sich an den König zu machen, da sie höchst ehrgeizig war und von unauslöschlicher Begierde brannte, den Namen einer Königin zu führen. Deshalb theilte er zuletzt seinen Vorsatz seinen vertrauten Freunden mit, unter denen Banquo der vorzüglichste war, und im Vertrauen auf ihre versprochene Hülfe erschlug er den König zu Inverneß, oder, wie Einige sagen, zu Botgosnane, im sechsten Jahre seiner Regierung. Dann, umgeben von denen, welche er in sein Unternehmen eingeweiht hatte, ließ er sich als König ausrufen und ging dann nach Scone, woselbst (mit allgemeiner Zustimmung) er nach hergebrachter Weise mit der königlichen Würde bekleidet wurde. Der Körper Duncans wurde zuerst nach Elgine gebracht und dort in königlicher Weise bestattet. Später aber wurde er fortgenommen und nach Colmeshill gebracht, und dort unter seinen Vorfahren im Begräbnisse beigesetzt, im Jahre 1046 nach der Geburt unsers Heilandes."

das starke, sittliche Gefühl in der Brust des Helden steigert alle Affecte zur wahnsinnigsten Energie. Das Ringen um die Selbsterhaltung, um die trügerische Frucht des Verbrechens nimmt die riesigen Verhältnisse an, in welchen die antike Tragödie ihre Halbgötter ihre Kraft gegen das Schicksal messen läßt. Der Frevel gebiert die tödtliche Angst, die Angst treibt zu neuen Freveln; eine nach der andern fallen die Blüthen und Blätter des Lebensbaumes zu Boden unter dem Wüthen des entfesselten Sturmes, bis endlich den kahlen und doch noch trotzig emporragenden Stamm der Blitz zerschmettert. Wie außer Hamlet weiter kein Werk des Dichters, wird das ganze Trauerspiel von der Entwickelung des einen Helden bedingt und beherrscht. Alle andern Gestalten, selbst die hochtragische Erscheinung der Lady, sind als complementäre Figuren, als Hebel für die Entwickelung der Haupterscheinung und als Marksteine ihres Fortschrittes in zweite Linie gestellt. Die Betrachtung wird daher der Natur ihres Gegenstandes wie billig sich fügen und vor Allem den Wandlungen jener maßgebenden, herrschenden Erscheinung das Gesetz ihres Werdens abzulauschen bemüht sein müssen. Die nothwendigen Seitenblicke auf die hier sehr eigenthümlichen poetischen Mittel des Dichters wie auf die minder hervorragenden Gestalten des Werkes, werden in die Hauptuntersuchung da eintreten, wo deren Gliederung es nothwendig macht, wo ihre Zulassung den Blick nicht verwirrt, sondern vielmehr fördernd zurecht weist.

So tritt uns denn Macbeth vor Allem als der Mann der That, der überwältigenden Kraft und Entschlossenheit entgegen. So schildert ihn dem Könige der blutende Krieger, der noch so eben unter seinen Fahnen gekämpft hat:

„Denn Held Macbeth, — wohl ziemt ihm dieser Name —
Das Glück verachtend, mit geschwungenem Stahl,
Der heiß von Blut und Niederlage dampfte,
Er, wie des Krieges Liebling, haut sich Bahn,
Bis er dem Schurken gegenüber steht,
Und nicht eh' schied noch sagt' er Lebewohl,
Bis er vom Nabel auf zum Kinn ihn schlitzte
Und seinen Kopf gepflanzt auf unsre Zinnen!"

Aber diese Thatkraft ist keineswegs die einer gemeinen Natur. Es ist das feine Rechtsgefühl eines durchaus edel angelegten Charakters, welches beim ersten Zusammentreffen mit der Versuchung, beim ersten

Blick auf das Gorgonenhaupt des Verbrechens zusammenfährt, wie das Gedicht es so meisterhaft schildert:

„Warum befängt mich die Versuchung?
Deren entsetzlich Bild aufsträubt mein Haar,
So daß mein festes Herz ganz unnatürlich
An meine Rippen schlägt!“

Er ist nicht zum Verbrecher geboren, der Held, welchen der erste Gedanke des sündlichen Ehrgeizes erbeben läßt:

„Daß jede Lebenskraft in Ahnung schwindet
Und Nichts ist, als was nicht ist.“

Das weiß die Versucherin auch sehr genau, als sie den Entschluß faßt, seiner „Schwäche“ zu Hülfe zu kommen:

„Doch fürcht' ich dein Gemüth.
Es ist zu voll von Milch der Menschenliebe,
Das Nächste zu erfassen. Groß möcht'st du sein,
Bist ohne Ehrgeiz nicht; doch fehlt die Bosheit,
Die ihn begleiten muß.“

Ganz besonders aber erhebt ihn über den gemeinen Troß das Adelszeichen der Shakespeare'schen Helden: die innere Wahrhaftigkeit, der Widerwille gegen Lüge und Selbsttäuschung — diese schönste Mitgabe und sicherstes Merkzeichen aller kräftig und gesund angelegten Naturen. Die Wahrhaftigkeit ist eben die Tochter des Muthes, wie die Lüge die klägliche Mißgeburt der an sich selbst verzagenden Schwäche. Auch die ursprünglich männliche und muthige Seele freilich fällt der Knechtschaft der Lüge anheim, sobald, im Joche einer siegreichen Leidenschaft und unter dem schweren Drucke der Schuld, das Bewußtsein ihrer Kraft ihr entschwindet. Aber wenigstens sich selbst überlassen, im geheimen Rathe des Herzens kehrt sie auch dann auf der Stelle zur Wahrheit zurück. Wir betreffen sie nimmer auf der eigentlichen Feiglings-Sünde, auf dem Bestreben, sich selbst über die Natur des eignen Treibens künstlich zu täuschen.

Mit scharfem, unerbittlichem Auge mustert Macbeth die Gründe, welche seine That unfehlbar verdammen: das Recht des Lehnsherrn, des Verwandten, des Gastes, die Milde des tugendhaften Königs. Er versucht nicht, es sich zu verhehlen,

„Daß seine Tugenden, wie Engel
Posaunenzungig werden Rache schrei'n
Dem tiefen Höllengräuel dieses Mordes.“

Er macht sich nicht so wie Jago eine Philosophie des Egoismus zurecht, er überredet sich nicht, die Tugendhaften zu verachten, die er verderben will. Und später, mitten unter den Greueln seiner blutigen Laufbahn hält er durchaus sich frei von der eigentlichen Satans-Sünde, von dem krankhaften, gierigen Trachten, die Genossen der Schuld zu mehren und damit das Bewußtsein der eignen Nichtswürdigkeit sich zu erleichtern. Die planmäßige Verführung seiner Frau hat sein Leben rettungslos vergiftet. Er fühlt die Marter des Schuldbewußtseins wie je ein Mensch; es wird sich zeigen, wie gerade dieses brennende Weh die bestimmende Kraft seiner ganzen Entwickelung wird. Aber kein Vorwurf trifft die Genossin, die Urheberin der Schuld und des Unglücks. Ja, der starke Mann hält es seiner Würde nicht angemessen, nun auch die furchtbaren Folgen des ersten verderblichen Schrittes von seinem Weibe mit tragen zu lassen:

„Unschuldig bleibe, Kind, und wisse Nichts,
Bis du der That kannst Beifall rufen."

So entgegnet er der Fragenden, nachdem so eben das innere Entsetzen über den beschlossenen und angeordneten Mord des Banquo in den schauerlich-schönen Versen sich Luft gemacht:

„Drum sei du fröhlich. Eh' die Fledermaus
Geendet ihren klösterlichen Flug;
Eh' auf den Ruf der dunkeln Hekate
Der hornbeschwingte Käfer, schläfrig summend,
Die nächt'ge Schlummerglocke hat geläutet,
Ist eine That gescheh'n furchtbarer Art."

Und wie die ungemeine Kraft dieser mächtigen Natur bis ans Ende unter den härtesten Schlägen des Verhängnisses sich bewährt, das zu zeigen wird die Betrachtung der Katastrophe genügende Veranlassung bieten. Beobachten wir den Helden jetzt zunächst im Kampfe mit der Versuchung, die in dreifacher Furchtbarkeit auf ihn hereindringt: Als die „bequeme Göttin Gelegenheit", vor der schon so manche stolze, ungeprüfte Tugend die Waffen streckte, sodann in der Gestalt des geliebten, vertrauten Weibes, durch welche der Satan den Vater des Menschengeschlechtes berückte, endlich auch noch als das verkörperte Princip des Bösen, in einer kühnen, poetischen Symbolik, durch die Shakespeare die reichen Hülfsmittel seiner unvergleichlichen psychologischen Motivirungskunst sonst eben nicht zu verstärken gewohnt ist. Indem dies Hereinziehen der übersinnlichen Welt in das Gebiet des

Drama's die Vergleichung mit der Maschinerie der neuromantischen Tragödie herausfordert, läßt es die Eigenthümlichkeit der Shakespeareschen Weltanschauung, das eigentliche Geheimniß seiner unwiderstehlichen Wirkung auf jede innerlich wahrhafte und selbstständige Natur um so klarer und schärfer hervortreten. Scheuen wir die Mühe nicht, dies näher zu erwägen.

Der Glaube an das persönliche Dasein einer bösen, dem schaffenden und erhaltenden Urquell der Dinge entgegenwirkenden Grundkraft ist so alt, als das Bewußtsein der menschlichen Schuld und der menschlichen Schwäche. Der Teufel ist auf Erden wenigstens so alt, als der persönliche Gott. Der heidnische Neger fürchtet ihn in der Gestalt seines Fetisch, wie die Orthodoxen des Mittelalters ihn in der des „Phantoms mit Hörnern und Klauen" sich vorstellten, und wie ihre vorgeschrittenen Nachkommen, wenn nicht ihn selbst, so doch seine unmittelbar von ihm inspirirten Diener in der Gestalt skeptisch-verwegener Irrlehrer erblicken. Nur in der Intensität und in der allgemeinen Verbreitung dieser Vorstellungen liegt der Unterschied zwischen sonst und jetzt. Sie traten aus dem lustigen Gebiet der Speculation und des individuellen Aberglaubens in die Reihe der historischen Lebensgewalten hinüber, als die Kirchenveränderung des sechszehnten Jahrhunderts die Theologie zur Volksbeschäftigung machte, als die Geheimnisse der Religion Herzenssache wurden für eine leidenschaftlich erregte, nicht mehr blind gläubige, aber in hohem Grade glaubensdürftige Menge, für ein zum Eindringen in religiös-philosophische Materien zu großem Theil weit mehr begeistertes als befähigtes Geschlecht. Die Vorstellung von dem principiellen Kampfe zwischen dem Guten und Bösen wurde aus einem nachgebeteten Dogma für Unzählige die bewegende Kraft alles Fühlens und Denkens, als die Christenheit sich in zwei feindliche Heerlager spaltete, als die Kanzeln beider Parteien wiederhallten von Warnungen vor dem Satan, dem Antichrist, der „umgehe wie ein brüllender Löwe", als Geistliche und Laien sich mit Weissagungen aus der Offenbarung Johannes waffneten, um den Gegner als den Feind des allmächtigen Gottes zu brandmarken. Und in einer mehr lebhaft fühlenden als klar denkenden Zeit schufen sich diese Vorstellungen denn bald genug ihre sinnlich wirsame Symbolik. Die Zeit der beginnenden religiösen Bewegung sah das System des Hexenglaubens keimen, das Jahrhundert der Reformation und der Religionskriege sah es seine giftigen Früchte tragen, und erst

das Nachlassen der theologischen Zeitströmung am Anfange des achtzehnten Jahrhunderts lagerte es mit andern todten Sinkstoffen einer überlebten Epoche auf dem Boden der Gesellschaft ab.

Auch in England fand der Hexenglaube gleichzeitig mit der Reformation allgemeineren Eingang. Schon 1542 unter Heinrich VIII. wurde Hexerei und Zauberwesen für ein Kapitalverbrechen erklärt, dem die geistlichen Vorrechte nicht zu Gute kommen sollten. Unter Elisabeth nahm die Bethörung zu. In einer Predigt stellte Bischof Jewel (1558) der Königin vor:

„Es möge Ew. Gnaden gefallen, zu vernehmen, daß Hexen und Zauberer in diesen letzten Jahren sich merklich im Königreiche gemehrt haben. Ew. Gnaden Unterthanen schmachten dahin, selbst bis zum Tode, ihre Farbe wird blaß, ihr Fleisch verschrumpft, ihre Sprache erstarrt, ihre Sinne schwinden. Ich bitte Gott, daß jene ihr Treiben nicht weiter ausdehnen mögen, als auf die Unterthanen." Dieser Wink des frommen Herrn war, wie es scheint, nicht verloren. Einige Jahre später wurde eine Frau Dier der Verschwörung und der Hexerei angeklagt, weil die Königin mehrere Nächte lang vor Zahnschmerzen nicht hatte schlafen können. Reiche und vortreffliche Auskunft über diese Krankheit der öffentlichen Meinung, über die Symptome, ihre Natur und ihren Verlauf giebt das im Jahre 1584 erschienene Werk des Reginalt Scott: The discoverie of witchcraft. Das Buch, abgesehen von seinem reichen, historischen Inhalt, ist ein merkwürdiges Zeugniß für unsere mehrfach ausgesprochene Auffassung der religiösen Stimmung der Shakespeare'schen Zeit, wenigstens was den literarisch gebildeten Theil des Publicums angeht. Reginald Scott erweist sich als einen freimüthigen Gesinnungsgenossen unserer Nicol. Becker und Christ. Thomasius, in einer Epoche, welche in Deutschland den vollständigen Triumph einer herrschsüchtigen Theologie über das wissenschaftliche Denken bezeichnet. Man glaubt einen deutschen Aufklärer des achtzehnten Jahrhunderts zu hören, wenn er den Aberglauben seiner Zeitgenossen beklagt, seine Quellen aufdeckt, seine Unhaltbarkeit und Schädlichkeit nachzuweisen sucht. Es giebt nichts Einfacheres und Einleuchtenderes als seine auf lebendige Beobachtung gestützte, durchaus rationalistische Schilderung und Erklärung jenes sinnbethörenden Unfugs:

„Das Geschlecht derer, welche man für Hexen ausgiebt, sind Weiber, gewöhnlich alt, lahm, triefäugig, bleich, schmutzig, runzelig,

arm, trübsinnig, katholisch, oder solche, die keine Religion kennen, in deren dunkeln Gemüthern der Teufel einen trefflichen Platz eingenommen hat: so daß, wenn ein Unglück oder ein Mord sich zuträgt, sie leicht überredet werden, daß sie es gethan haben, indem sie in ihr Gemüth eine ernstliche und standhafte Einbildung davon aufnehmen.

„Diese elenden Hexen sind bei allen ihren Nachbarn so verhaßt und gefürchtet, daß Wenige wagen sie zu beleidigen oder ihnen Etwas abzuschlagen, was sie verlangen. Sie gehen von Haus zu Haus und von Thür zu Thür für einen Topf mit Milch, Suppe oder dergleichen, ohne welche sie schwerlich leben könnten. Denn sie bekommen für ihre Dienste und Mühen, weder durch ihre Kunst, noch aus den Händen des Teufels (mit dem sie doch einen offenbaren Contract machen sollen weder Schönheit, Geld, Förderung, Gesundheit, Ansehen, Vergnügen, Kenntnisse, noch irgend einen andern Vortheil."

Ganz trefflich wird dann die Entstehung des blödsinnigen Aberglaubens geschildert. Scott erinnert daran, wie diese Elenden bei ihren Betteleien natürlich oftmals leer ausgehen, wie sie dann in Flüche und Verwünschungen ausbrechen, mit denen die Leichtgläubigkeit und die natürliche Rachsucht des Menschen späteres zufälliges Unglück auf ihre Rechnung schiebt, und wie endlich bei ihnen selbst Eitelkeit und Lockung des augenblicklichen Vortheils es über den gesunden Verstand davon trägt, und sie selbst sich einbilden im Besitz von Kräften zu sein, welche sie nicht nur gehaßt, sondern auch gefürchtet machen. In ähnlich verständigem Sinne sprach Bacon sich über diese Vorstellungen aus (in der zehnten Centurie der Historia Naturalis); aber die Stimme des Menschenfreundes und die des Gelehrten mußte verstummen, als einer der gelehrtesten und eifrigsten Vertheidiger dieses heiligen Unsinns den Thron von England bestieg. König Jacob I. hatte mit dem Satan und seinen verhexten Schaaren schon in seiner schottischen Zeit manchen harten Strauß ausgefochten. Er war so zu sagen ein persönlicher Feind des Teufels. Hatten doch während der Brautfahrt des Königs (1590) 200 Hexen sich förmlich verschworen, bei seiner Rückkehr ihn aufzufangen und zu verderben! Die Sache kam zum Glück an den Tag, sie gab zu einem famosen Prozesse Gelegenheit und bereicherte dann die Geschichte des gelehrten Unsinns um eines ihrer merkwürdigsten Dokumente. König Jacob nämlich hatte den Verhören der Hexen und ihres Anführers, des Dr. Fian, „des Teu-

fels Registrator" wie er ihn nennt, von Anfang bis zu Ende mit gespannter Aufmerksamkeit beigewohnt. Die Hexen, offenbar geschmeichelt durch die Beachtung, welche sie fanden, hatten diesmal ein Uebriges gethan in Schilderung ihrer Künste, ihres Vertrages mit dem Teufel, ihres ganzen complicirten Verhältnisses zum höllischen Reiche. Und der gelehrte König war nicht gewillt, das neu erworbene Licht unter den Scheffel zu stellen. Er schrieb, im Jahre 1597, zu Nutz und Frommen aller vom Satan bedrängten Christen seine Dämonologie, ein ausführliches Lehrbuch des gesammten Hexenwesens und der höllischen Zauberkünste. Das Büchlein kostete in Schottland im ersten Jahre nach seinem Erscheinen beiläufig sechshundert alten Frauen das Leben. Es wurde neu aufgelegt, als Jacob im Jahre 1603 König von England wurde. In demselben Jahre drohte ein königliches Statut den Hexen mit dem Tode, und mit der Vervollkommnung des Gesetzes fehlte es denn auch nicht an Verbrechern. Shakespeare, der die Hexen bereits in der Macbeth-Sage seines Chronisten vorfand,*) durfte bei seinen Zuschauern auf ziemlich genaue Kenntniß und auf eine frische und lebendige Anschauung des Gegenstandes rechnen. Er gab seinen „Zauberschwestern" alle Grundzüge, welche der Volksglaube bei ihnen und ihres Gleichen nicht missen mochte: die abschreckende Häßlichkeit vor Allem, das natürlichste Symbol des zur Person gewordenen bösen Princips. Wenn die Hexen sich von ihren Thaten erzählen, so glaubt man eine Seite aus Jacob's Dämonologie zu lesen, oder ein Actenstück aus dem ersten besten Hexenprozeß: das Schwim-

*) Holinshed zeichnet sie mehr im antik-mythologischen Sinne als Schicksalsschwestern, als in der theologisirenden Auffassung der Zeit Jacob's I. Shakespeare hat beide Vorstellungsweisen verschmolzen. Ihre erste Erscheinung wird in der Chronik so geschildert:

„Da erschienen ihnen, mitten in einer Haide, drei Weiber in seltsamer Tracht, Geschöpfen einer andern Welt vergleichbar." Dann folgen die Weissagungen, fast wie im Drama. Sie werden anfangs wenig beachtet, und die Feldherren betrachten die ganze Erscheinung sehr rationalistisch „als eine inhaltlose, phantastische Einbildung." Erst als ein Theil der Weissagungen unvermuthet in Erfüllung geht, kommen ihnen andere Gedanken. Nachher aber war es die allgemeine Meinung, daß diese Weiber entweder die „Zauberschwestern" (weird sisters) wären, das heißt, wie man sagen möchte, jene Göttinnen des Schicksals, oder sonst Nymphen oder Feen, durch ihre schwarzen Künste mit prophetischer Kenntniß begabt, weil Alles so kam, wie sie gesprochen."

men im Sieb, die gewaltsame Beitreibung von Almosen, die Kunst böses Wetter zu machen, das Beschädigen der Hausthiere (hier werden bekanntlich „Schweine gewürgt"). Alles das zeigt uns die elenden, verächtlichen Wesen, welche der Volkswahn verfolgte, auch entfernt nicht die aufgeklärten, klassisch gebildeten Versucherinnen der Schiller-schen Bearbeitung. Und doch, trotz des derb volksthümlichen Grundzuges ihrer Erscheinung, bieten die Shakespeare'schen Hexen der Auffassung unsers idealisirenden Dichters einigen Anhalt. Ihr plötzliches, unheimliches Erscheinen und Verschwinden, mitten im Aufruhr der Natur, ihre übermenschliche Größe, ihr halb männisches Aeußere, Alles das giebt ihnen einen poetischen Zug, der deutlich an die dämonischen Naturwesen der altnordischen Sage erinnert, und noch mehr entrückt sie der Dichter der Sphäre des ordinairen theologischen Aberglaubens durch eine eigenthümliche Beimischung, klassisch-mythologischer Bilder: Hecate und die Harpyen spielen hier ihre Rolle neben Beelzebub und Paddock, neben dem Igel und der gelben Katze. Der dem „Pfuhl des Acheron entsteigende Höllenbrodem" mischt sich mit „den giftigen Dünsten am Horn des Mondes" und mit den gespenstigen Nebeln der schottischen Haiden, um eine poetische Atmosphäre zu bilden, in welcher die Mächte des Bösen ihr unheimliches Spiel treiben, der gewöhnlichen Volksanschauung vollkommen verständlich und dabei mit alle der Würde und dämonischen Kraft, welche die tieferen Intentionen des Dichters verlangen. Ihre Darstellung auf der Bühne wird unsers Dafürhaltens zwischen dem frazzenhaften Spuk des Volksaberglaubens und der vornehm idealisirenden Auffassung Schillers die Mitte zu halten haben, um zu voller, den Absichten Shakespeare's entsprechender Wirkung zu gelangen.

Daß aber diese Wirkung über eine bloße poetisch-phantastische Versinnlichung der sündlichen Lust, des bethörenden Hochmuths, über eine durchaus naturgemäße, keineswegs unwiderstehliche Lockung zum Bösen nicht hinausgehen darf, daß hier schlechterdings nicht eine übermenschliche Gewalt im Sinne romantischer, unklarer und unfreier Gefühls-Confusion eingreift in die treibenden Kräfte des Drama's, darüber läßt eine unbefangene Betrachtung der einschlagenden Scenen schlechterdings keinen Zweifel bestehen. Man darf in den entscheidenden Momenten nur die weislich neben den Helden gestellte Erscheinung des Banquo nicht aus dem Auge verlieren, um das klar zu erkennen.

Banquo wie Macbeth führt der Dichter uns vor in der frischen Aufregung des siegreich bestandenen Kampfes, beide in hoher Stellung, dem Throne nah, begeistert von der natürlichen und gerechten Hoffnung wohl verdienten, glänzenden Lohnes; an beide richtet sich der versuchende Schicksalsspruch der „Zauberschwestern", und zwar mit gleich lockender, glänzender Verheißung. Wie der kinderlose Macbeth für sich selbst, so darf Banquo für seinen Sohn Fleance und dessen Nachkommen die Krone hoffen. Dabei ist Banquo entfernt nicht der Mann, in dessen kleinem, subalternem Geist eine solche Hoffnung nicht Raum hätte, dessen Mißtrauen in sich selbst die Gunst des Schicksals blöde verschmähte. Macbeth selbst erkennt seine Ueberlegenheit an:

„Unter ihm
Beugt sich mein Genius, wie nach der Sage
Vor Cäsar Marc Antonius' Geist."

Das gesteht er sich selbst. Auch wird es uns ausdrücklich gezeigt, daß die Versuchung nicht vollkommen wirkungslos abgleitet von Banquo's Gemüth. Die Schicksalsworte lassen auch ihm keine Ruhe. „Er möchte nicht schlafen", erklärt er in der ersten Scene des zweiten Actes, „es graut ihm vor dem bösen Denken, dem die Natur im Schlummer Raum giebt." Im Gespräche mit Macbeth, da er so eben des Königs Auftrag ausgerichtet, bricht er plötzlich ab, um von den drei Zauberschwestern zu reden. „Es hat ihm von ihnen geträumt" — „das ist das böse Denken, vor dem gnädige Mächte ihn bewahren sollen." Die scheinbar übernatürliche Versuchung dringt auf ihn ein, wie auf den Gefährten. Aber sie stößt hier auf einen Widerstand, vor dem der Teufel von je mehr Respect hatte, als vor dem Pentagramm und dem Weihkessel. Es ist „die Weisheit", welche Macbeth an ihm rühmt, „die Führerin des Muths zu sich'rem Wirken", eine Klarheit und Sicherheit des Denkens, ohne welche das feinste, lebendigste sittliche Gefühl nur die Kraft behält, die Sünde zu strafen, nicht aber die, sie zu hindern. Es ist diese Klarheit des Sinnes, welche ihm den Muth giebt, den dämonischen Versuchern entgegen zu treten mit dem stolzen Worte:

„So sprecht zu mir, der nicht erfleht, noch fürchtet
Gunst oder Haß von euch."

Sie läßt ihn an Macbeth die gewichtige Warnung richten:

„Oft, uns in eignes Elend zu verlocken,
Erzählen Wahrheit uns des Dunkels Schergen,

Verlocken uns durch schuldlos Spielwerk, uns
Dem tiefsten Abgrund zu verrathen."

Sie giebt ihm endlich den untrüglichen Compaß in die Hand für die Fahrt auf dem klippenreichen Meere des um Ehre und Macht sich mühenden Welttreibens, den Führer, dessen Weisung er kurz und bündig zusammenfaßt in den Worten:

„Büß' ich sie (die Ehre) nicht ein,
Indem ich sie zu mehren streb', und bleibt
Mein Busen frei, und meine Lehnspflicht rein,
Gern nehm' ich Rath an."

Wie anders Macbeth in ganz ähnlicher Lage, in derselben Versuchung, im Kampfe mit den gleichen Schicksalsmächten, falls nämlich der Dichter hier wirklich Gewalten im Sinne hätte, deren Wirken vor dem Tribunal des menschlichen Fühlens und Denkens nicht Rede stände, die jener mystischen „Nachtseite der Natur" angehörten, von der uns die poetischen und prosaischen Propheten der umgekehrten Wissenschaft seitdem so geistreich zu unterhalten gewohnt sind!

Gleich die erste Weissagung der Unholdinnen begegnet sichtlich Macbeth's ehrgeizigen, durchaus nicht schuldlosen Träumen. Sie wirkt wie ein Blitzstrahl, der vor seinem innern Auge eine bis dahin dunkle Falte seines Herzens plötzlich und schrecklich erhellt. Woher sonst das plötzliche Erschrecken, die Furcht, die Verzückung, in welcher er dasteht? Denn, wie der redliche Banquo sehr richtig bemerkt, an sich sind die gehörten Worte lieblich und durchaus nicht Entsetzen erregend. Die Krone konnte ihm, dem nahen Verwandten des Herrschers, ganz wohl auf natürlichem Wege zufallen, ohne Verbrechen! Offenbar hat er schon lange sich mit ehrgeizigen Gedanken getragen, seiner Gemahlin das lange vertraut. So wird ihm das in Folge des Sieges und der unerwarteten Standeserhöhung hereinbrechende Licht einer glänzenden Hoffnung auf der Stelle zur schlimmen Versuchung, vor der sein Haar sich sträubt, gegen die der Instinct der männlichen Ehre nur noch mühsam das Feld behauptet. Es ist seine Unentschlossenheit weit mehr als klar bedachter Wille, wenn er ruft:

„Will das Schicksal mich
Als König, mag mich das Schicksal krönen,
Thu' ich auch Nichts."

Nur zu gut beurtheilt die Vertraute seines Herzens den aus den Worten des Berichts sprechenden Zustand seines Gemüthes:

„Was recht du möchtest,
Das möcht'st du rechtlich. Möchtest falsch nicht spielen
Und unrecht doch gewinnen: möchtest gern
Das haben, großer Glamis, was dir zuruft:
Dies mußt du thun, wenn du es haben willst!
Und was du mehr dich scheust zu thun, als daß
Du ungethan es wünschest!"

Schon sind seine Gedanken den Einflüsterungen des höllischen Orakels weit voran geeilt. Des Königs überschwängliche Güte und Dankbarkeit blieb ohne Einfluß auf einen Geist, der, von dem Sturm der Leidenschaft gefaßt, sich nur noch in einer Richtung bewegt. Den eben königlich belohnten und erhobenen Vasallen berührt die Ernennung des ältesten Prinzen zum Thronfolger schon fast wie eine Verletzung des eignen Rechts, die seine Gegenwehr herausfordert:

„Das ist ein Stein,
Der muß, sonst fall' ich, übersprungen sein,
Weil er mich hemmt. Verbirg dich, Sternenlicht!
Schau meine schwarzen, tiefen Wünsche nicht!
Sieh' Auge nicht die Hand, doch laß geschehn,
Was, wenn's geschah, das Auge scheut zu seh'n."

In diesem Zustande findet ihn die unerwartet günstige Gelegenheit und die ebenso gefährliche, mit seinen verwundbaren Stellen nur zu genau vertraute Versucherin.

Wir haben durchaus keinen Barbaren, noch weniger einen gefühllosen Virtuosen des Verbrechens vor uns. Er empfindet das Ungeheure seiner That mit der ganzen Gewalt des Schmerzes und des Entsetzens, deren nur unabgeschwächte, unverdorbene Naturen fähig sind. Aber seine Sittlichkeit ist von vorn herein mehr die der Gewohnheit und des Gefühls, als die des Gedankens und Willens. Wo er aus dem Strudel der bloßen Empfindung, des unbestimmten Schauders vor dem Gräßlichen zu klaren Vorstellungen sich erhebt, da sind es nicht moralische Scrupel, sondern Erwägungen der Zweckmäßigkeit, die ihn beschäftigen. Sein Ehrgefühl weit mehr als sein Rechtsbewußtsein schaudert zurück vor der That. Die goldne Achtung, die er durch seine Thaten eingekauft hat, möchte er erst tragen in ihrem neuesten Glanz, ehe er sie aufs Spiel setzt. Es ist eben sowohl Schwäche als Gewissenhaftigkeit, welche ihn auf einen Augenblick zu dem Vorsatz bringt, „nicht weiter zu gehn in der bösen

Sache". Wem das in Macbeth's Auftreten zweifelhaft schiene, der könnte es aus der Taktik seines Weibes zur Genüge erkennen. Seinen Muth vor Allem zieht sie in Zweifel, um ihn zu reizen. Sie verspottet den Mann, bei dem „ich fürchte" auf das „ich möchte" folgt. Und als sie damit noch keineswegs durchdringt, da giebt sie den Ausschlag, nicht durch irgend welche auf Beschwichtigung des Gewissens gerichtete Künste, sondern durch die Aussicht auf das Gelingen der That:

„Wird man es nicht glauben,
Wenn wir mit Blut die zwei Schlaftrunknen färben,
Die Kämmerling', und ihre Dolche brauchen,
Daß sie's gethan?"

Das ist die Erwägung, auf welche die Entscheidung erfolgt:

„Ich bin fest. Gespannt
Zu dieser Schreckensthat ist jeder Nerv.
Komm, täuschen wir mit heiterm Blick die Stunde:
Birg, falscher Schein, des falschen Herzens Kunde!"

So übernimmt denn auch im entscheidenden Augenblicke statt des Gewissens nicht der grübelnde, sophistische Verstand die Leitung, sondern die erhitzte Phantasie. Die nächtliche Vision des Dolches ist von ganz besonderer Bedeutung für die Anlage dieses Charakters. Seine einfache, urkräftige, derb sinnliche Natur geht ganz auf im Sturm des Gefühls. Jetzt, da der Entschluß gefaßt ist, sind es nicht die Gedanken, die sich untereinander verklagen und entschuldigen, es ist der Aufruhr des Blutes, die Ueberreizung des Nervensystems, welche den starken Mann bis ins Innerste erbeben läßt und ihn noch einmal schwanken macht kurz vor der Entscheidung. Er ist eben, im Guten wie im Bösen, der Typus des starken, leidenschaftlichen Naturmenschen. Die Gesetze der sittlichen Welt sind auch für ihn nur äußerliche Schranken, wie für Jago, für Richard III. Aber nicht als meineidiger Fälscher, sondern als offener Räuber erscheint er vor dem Richterstuhl seines Gewissens. Er ist für seine Person der prachtvollste Typus altnordischer Barbarei, den wir besitzen.*) Die Zeiten

*) Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß hierin kein Widerspruch liegt gegen das, was oben gegen bewußte kulturhistorische Tendenzen in den Tragödien Shakespeare's gesagt worden ist. Shakespeare hat den Charakter seines Macbeth ebenso gezeichnet, daß

der germanischen Staatenbildung zeigen ganze Herrschergeschlechter, deren Thaten und Schicksale durch diesen ungezähmten, rücksichts- und scrupellosen Herrsch- und Besitz-Trieb bestimmt werden. Der Eindruck ist, als läse man ein Kapitel in Thierry's merovingischen Geschichten: in jedem Zuge das naturwahre Gegenbild zu den sentimentalen Frazzen, die im Kostüm der nordischen Vorzeit bei neuromantischen Dichtern ihr Wesen treiben.

Gleich imposant, aber leider viel räthselhafter stellt ihm der Dichter seine Gattin zur Seite. Wir wagen den Widerspruch, welchen dieses „leider" gegen die hergebrachte Bewunderung dieser Charakters erhebt: nicht als hielten wir überhaupt die furchtbare Entartung, die dämonische Herzenshärtigkeit dieses Weibes für naturwidrig, für unvereinbar mit den Grundgesetzen psychologischer Wahrheit. Wir glauben durchaus nicht, daß die Natur der sittlichen Entartung des schwächern Geschlechtes eine engere Grenze gesetzt hat, als der des Mannes, ja, wir dürfen uns der Wahrnehmung nicht verschließen, daß gerade der zartere Organismus, einmal von dem Uebel ergriffen, schneller und vollständiger sich verwandelt, als eine gröbere, aber festere Natur. Wir gestatten dem Dichter auch in vollstem Maaße das Recht, alles Aeußerste und Gewaltigste im Guten wie im Bösen, in den Zauberkreis seines gestaltenden Genius zu ziehen — aber wir fühlen das Bedürfniß, auch in der Ausnahme die Regel wahrzunehmen. Je größer die Entartung, um so wichtiger ist uns die Kenntniß des Prozesses, dem sie entsprang: und in Lady Macbeth glauben wir die dramatische Veranschaulichung dieses Prozesses zu vermissen. Um es mit einem Worte zu sagen: die Gattin des Thans von Glamis tritt uns von vorn herein als eine vollendete Virtuosin des Verbrechens entgegen, als ein Wesen, neben welchem der gewissenlos-ehrgeizige, aber noch nicht vollkommen gefühllose Krieger fast als die sentimentale Unschuld erscheint. Eine oberflächliche Andeutung von Macbeth's Hoffnungen genügt ihr, den Mordplan zu fassen, ohne eine Spur von Scrupeln und Seelenkampf. Die schwache Gutmüthigkeit ihres Mannes, „die Milch der Menschenliebe" in seiner Brust, ist ihre ein-

---

die in der Sage gegebene Handlung als dessen natürliche Frucht erscheinen mußte. Aber es ist ihm nicht eingefallen, deshalb dem ganzen Drama eine Färbung zu geben, wie sie eben nur einer kritischen, dem Dichter völlig fremden Geschichtsbetrachtung entspringen kann.

zige Sorge. „Ihren Muth wird sie ins Ohr ihm gießen, hinweggeißeln wird sie mit tapferer Zunge Alles, was von dem goldnen Cirkel ihn zurückdrängt." Und auf der Stelle, als nun unverhofft die Gelegenheit sich bietet, steigt das Bild des Verbrechens aus dem Chaos unklarer leidenschaftlicher Wünsche ihr deutlich herauf, ihre Seele wohl mit dem Entsetzen erfüllend, welches Angesichts alles Ungeheuern das Gemüth auch des Starken ergreift, aber auch entfernt nicht mit dem Abscheu des Gewissens vor der Nähe der unsühnbaren Schuld. Es ist die Trunkenheit des souverainen Willens, der sich mit Bewußtsein dem Sittengesetz gegenüberstellt, in welcher sie ruft:

„Kommt, Geister, die ihr lauscht
Auf Mordgedanken, und entweibt mich hier:
Füllt mich vom Wirbel bis zur Zeh', randvoll,
Mit wilder Grausamkeit!"

Dann im Kampf mit den Bedenklichkeiten ihres zwar durchaus nicht gewissenhaften, aber doch immer noch menschlich fühlenden Gemahls, ist es nicht, als sagte sie sich feierlich los von allen Lebensgesetzen ihres Geschlechts, indem sie mit wildem Pathos ihm zuruft:

„Ich hab' gesäugt und weiß,
Wie süß, das Kind zu lieben, das ich tränke;
Ich hätt', indem es mir entgegenlächelte,
Die Brust gerissen aus den zarten Kiefern
Und ihm den Kopf geschmettert an die Wand,
Hätt' ich's geschworen, wie du dieses schwurst."

Und all' dieses Entsetzliche müssen wir hinnehmen als fertige, vollendete Thatsache, als Etwas, das sich von selbst versteht, wie sonst weibliches Mitleid und weibliche Liebe. Es wird uns nicht die Spur eines Seelenkampfes gezeigt, der diesen dämonischen Entschlüssen etwa voranginge. Denn daß die heldenmüthige Dame sich zu der That durch einen kräftigen Trunk stärkt und daß sie den schlafenden König nicht eigenhändig erstechen mag, da er ihrem Vater gleicht — diese vorübergehenden Anwandlungen rein sinnlicher Schwäche dürfen wir doch schwerlich als solche in Rechnung bringen. So bleibt sie auch nach der That vollkommen gefaßt. Ihre Nerven ertragen das Furchtbare, vor dem die des abgehärteten Kriegers zurückbeben. Kaltblütig betritt sie den Ort des Entsetzens, um durch den Justiz-Mord der Kämmerer ihrem Gemahl — und sich — die Frucht des Königsmordes zu sichern. Ihr Auftreten hat die Ruhe, die Sicherheit und

Stätigkeit des sich erfüllenden Naturgesetzes, während es doch uns und ihr selbst als die verwegenste Empörung gegen alle geheiligten Grundlagen der Gesellschaft und der Natur ganz deutlich gezeigt wird.

Es ist natürlich den bessern Commentatoren Shakespeare's keineswegs entgangen, daß hier ein Problem liegt, und es sind mehrfach Versuche gemacht worden, dasselbe zu lösen, ohne dem Ruhm des Dichters zu nahe zu treten. Das sehr gerechtfertigte Entzücken über die poetische Urgewalt dieser wunderbaren Tragödie verleitete zu dem natürlichen Wunsche, diesen Zauberspiegel menschlichen Handelns und Duldens nun auch ganz fleckenlos zu erblicken. Mit Aufbietung alles Scharfsinnes spähte man nach dem Bande, welches den Charakter der Lady Macbeth mit den normalen Zuständen weiblichen Thuns und Empfindens verknüpfen und ihn dadurch dramatisch rechtfertigen sollte. Diese Vertheidigung konnte nur einen Weg einschlagen, und sie hat ihn mit mehr oder weniger Geschick und Eifer verfolgt. Lady Macbeth mußte ihre Unthat lediglich aus uneigennütziger Liebe zu ihrem Gemahl vollbringen. So wurde sie den Romantikern allmählich zu einer Art Tugendheldin, zu einer Märtyrerin übertriebener Gattenliebe. Aber auch eine von der „prosaischen Moral" weniger emancipirte Kritik hob jenes Motiv ihrer Handlungsweise nachdrücklich hervor — und zwar durchaus nicht ganz ohne Grund. Es ist keine Frage: eine Lady Macbeth, welche ihren schwachen Gemahl etwa zum Morde verleitete, um ihn nachher unter dem Pantoffel zu halten und die Frucht des Verbrechens für den eigenen, rein persönlichen Ehrgeiz zu ernten, sie würde gewiß unendlich verabscheuenswerther erscheinen, als die des Shakespeare'schen Stückes. Shakespeare hat sicher mit großem Bedacht jede Andeutung eines solchen Verhältnisses vermieden. Jene unmenschliche Betheuerung der eigenen Ruchlosigkeit, mit welcher sie der „Schwäche" ihres angebeteten Gatten zu Leibe geht, sie ist wohlweislich einer Frau in den Mund gelegt, welcher das Schicksal ihre Kinder entrissen hat. Wir würden unsern Ohren nicht trauen, wenn eine glückliche Mutter so spräche. Und nicht wenig mildert sich der Eindruck der entsetzlichen Erscheinung, da sie nach der That sichtlich in den Hintergrund zurücktritt. Ihre heldenmüthige Fassung, als Banquo's Geist das Blut in den Adern des Mannes erstarren läßt, „welcher wagte, was Keiner wagt", noch mehr aber die Selbstbeherrschung, mit der sie sich nachher jedes Vorwurfs enthält, Alles das ist gar wohl geeignet, eine starke Liebe zu dem Ge-

mahl bei ihr voraussetzen zu lassen. Auch wollen wir mit Niemandem rechten, wenn er ihre dann eintretende sichtliche Auflösung vornämlich aus dem Jammer darüber erklärt, daß sie die Stimme der Natur ganz ohne den gehofften Erfolg zu Gunsten ihres Lieblings erstickt hat. Es liegt endlich nahe, die erschütternde Entzweiung ihres Wesens, ihr ruheloses nächtliches Umherwandeln, ihre herzzerreißenden Selbstanklagen als das Zusammenbrechen einer im Grunde sehr fein fühlenden Natur unter der Wucht eines eisernen Willens zu deuten, und ihr Selbstmord wäre dann das natürliche weibliche Complement zu dem trotzigen Heldentode des Königs. Alles das läßt sich aufstellen und mit gutem Grunde behaupten. Doch darf dabei Eines nicht vergessen werden: diese Motivirungen beruhen sämmtlich auf mehr oder weniger feinen Conjecturen, und sie kommen sämmtlich post festum, nämlich nachdem die ungeheuerliche Abnormität dieses Charakters sich bereits in plastischer Fülle und vollkommen unvermittelt vor uns ausgebreitet hat. Ehe es nicht gelungen, diese Thatsache wegzudemonstriren, sollte man die ästhetische Rechtfertigung dieser altnordischen Furie, dieser „Mörderin aus Gattenliebe", noch nicht für durchgeführt halten.

Um so reicher aber, um so sittlich großartiger und künstlerisch vollendeter legt der Charakter des Helden sich dar, von dem Augenblicke an, da seine Schuld ihn dem rächenden Weltengesetz überliefert. Es ist vor Allem die Immanenz der göttlichen Gerechtigkeit, die völlige Unabhängigkeit der sittlichen Weltordnung von den Zufälligkeiten des äußern Erfolges, welche die nun folgende Entwickelung mit ihrem heiligen Lebensodem durchzieht. Kaum ist die That gethan, so überfällt den Mörder das Bewußtsein der „Friedlosigkeit" (um hier den tiefsinnigen altdeutschen Ausdruck zu brauchen) mit der unwiderstehlichen Gewalt einer Elementarkraft. Die ganze Heldenkraft der eignen Natur wendet sich gegen den Meuchelmörder des schlafenden Gastes, als er sich das furchtbare, unwiderrufliche Urtheil spricht in den durch Mark und Bein dringenden Worten:

„Mir war, als rief es: Schlaft nicht mehr! Macbeth
Mordet den Schlaf! Ihn, den unschuldigen Schlaf:
Schlaf, der des Grams verworr'n Gespinnst entwirrt,
Den Tod von jedem Lebenstag, das Bad
Der wunden Müh', den Balsam kranker Seelen,
Den zweiten Gang im Gastmahl der Natur,
Das nährendste Gericht beim Fest des Lebens!

Stets rief es: Schlaft nicht mehr! durch's ganze Haus;
Glamis mordet den Schlaf! Und drum wird Cawdor
Nicht schlafen mehr, Macbeth nicht schlafen mehr!"

So vollzieht sich die Strafe fortlaufend, fast gleichzeitig mit dem Verbrechen. Wer den bis dahin siegreichen Mörder und Usurpator Angesichts des drohenden, letzten Gerichts ausrufen hört:

„Mein Lebensweg
Gerieth ins dürre, ins verwelkte Laub;
Und was das hohe Alter soll begleiten,
Gehorsam, Liebe, Ehre, Freundestrost,
Danach darf ich nicht aussehn; doch statt dessen
Flüche, nicht laut, doch tief, Mundsdienst und Hauch,
Was gern das arme Herz mir weigern möchte,
Und wagt's nicht" —

er wird des Gefühles sich nicht entschlagen können, daß hier der äußere Hergang der Katastrophe eigentlich gleichgültig wird, daß die Hexen und das gesammte höllische Heer hier Alles gethan finden, daß die Sache ihren richtigen Verlauf finden müßte, auch wenn der Birnamwald nicht gegen Dunsinan vorrückte oder wenn Macduff nicht im Stande wäre, sich das Orakel zu Nutze zu machen.

Ueppig aber wuchert unter den Tritten des der Schuld Verfallenen die blutige Saat des Verbrechens. Der frevelhafte Mord der beiden Kämmerer wird nach den Schrecken der Schicksalsnacht kaum noch bemerkt. Dann kommt Banquo an die Reihe, der Mitwisser der Weissagung, der geistig überlegene Nebenbuhler, der geheimnißvoll drohende Erbe des nur zu theuer erworbenen Thrones. Es mag beiläufig bemerkt werden, daß der Aberglaube der Selbstsucht hier, wie immer, sich selbst untreu wird, wo eine theoretisch folgerichtige Durchführung ihn in Widerspruch mit seiner bewegenden Kraft bringen müßte. Macbeth ermordet den Banquo, weil er dem Orakel glaubt, dessen eigener Ausspruch den Mord als wirkungslos müßte erscheinen lassen. Dasselbe wiederholt sich, als die gespenstige Erscheinung ihn vor Macduff gewarnt hat, obschon die nächste Prophezeihung die Warnung zu entkräften scheint. Die alte Logik der Leidenschaft und des bösen Gewissens! Merkwürdig ist es übrigens, wie Macbeth's Heldennatur, sobald das Schwanken der ersten gräßlichen Aufregung einmal beseitigt ist, in der neuen, verderblichen Richtung mit zunehmender Größe und Kraft sich bethätigt, während die unnatürliche

Selbstüberhebung seines Mannweibes Angesichts der fehlgeschlagenen Hoffnung in sich zusammenbricht. Zu den Mördern Banquo's spricht der Usurpator ganz wie ein Mann zu Männern, nicht ohne eine gewisse frevelhafte Größe der Gesinnung! Nicht ihre Habsucht, sondern ihr gekränktes Ehrgefühl, ihre Rachsucht unternimmt er zu reizen. Von dem selbst in einem solchen Gedicht auffallenden poetischen Kolorit der Scene war schon oben die Rede. Es steigert sich bis zu unerreichter, Herz und Sinn gefangennehmender Wirkung in dem folgenden Auftritt, da nun der Frevelmuth des Mörders die Probe bestehen muß vor dem Grausen einer andern Welt, da aus dem Blut des Opfers das Gespenst des unheimlichen Verbrecher-Wahnsinns, die Alte der Alten, sich erhebt, um Ruhe, Friede, Ueberlegung, Vernunft auf immer zu bannen aus der Seele des der göttlichen Rache Verfallenen. Mit gutem Grunde läßt der Dichter den Geist nur dem herz- und hirnkranken Mann sichtbar werden, der ihn zu fürchten hat. Die Gestalten der kranken Phantasie verlieren mit der von wechselnden Zeitvorstellungen unabhängigen Naturwahrheit einen guten Theil ihrer Wirkung, sobald man sie aus dem Zwielicht des psychischen Lebens an das helle Tageslicht der Sinnenwelt heraufzieht. Es darf übrigens kaum erwähnt werden, daß diese berühmte Scene ihren vollen, hochpoetischen Eindruck doch nur bei der Lectüre macht. Auf der Bühne behält das bei Seitesehen der Gäste und der Königin doch etwa Gemachtes, was die Kunst der Spieler wohl mildern, aber keineswegs fortschaffen kann.

Von nun an geht es jählings abwärts mit dem Mann des „Erfolges um jeden Preis". Seine Regierungsgeschäfte compliciren sich seltsam. Gegenwärtige, wache Sorge und grause Erinnerung vollziehen wetteifernd die furchtbare Strafe an ihm, zu welcher die unbestechliche innere Stimme ihn unmittelbar nach der ersten Uebelthat verurtheilte. „Ihm fehlt die Würze aller Wesen, Schlaf". Es giebt keinen einflußreichen Mann mehr im Lande, in dessen Hause „ihm nicht bezahlt ein Diener lebte". Und wenn die Nachrichten der geheimen Polizei nicht ausreichen sollten, um den letzten Rest von Vernunft und Besinnung zu vernichten, so sind die „spiritualistischen" Weiber und ihre Gespenster da, um die Bethörung zu vollenden.

„Ich bin einmal so tief in Blut gestiegen,
Daß, wollt' ich nur im Waten stille stehn,
Rückkehr so schwierig wär', als durchzugehn."

In diesem trostlosen Bekenntniß drängt sich seine Regierungs- und Lebensweisheit zusammen. Die Gestalt der Dinge verwirrt sich vor seinen Sinnen. „Schön wird häßlich, häßlich schön.“ Die Ausführung des Gräßlichen kommt der Ueberlegung zuvor:

„Seltsames glüht im Kopf, es will zur Hand
Und muß gethan sein, eh' noch recht erkannt.“

Wir sehen, wie das unentrinnbare Netz sich um seine Schritte zusammenzieht, wie Blutrache, gekränkte Vaterlandsliebe, endlich der mächtige Trieb der Selbsterhaltung in den Bedrohten ihre furchtbarsten Waffen gegen ihn rüsten, wie die einzige treue Seele, die ebenbürtige Genossin seiner Größe und seiner Schuld ihm entrissen wird, wie er, von Feinden und Gefahren umlagert, noch mitten im krampfhaften Vertrauen auf das von der Hölle versprochene Glück in jenen schrecklichen Worten den trostlosen Lohn des alternden Tyrannen sich vorrechnet. Aber wenn Alles ihn verläßt — sein Muth, seine urgewaltige Naturkraft bleibt ihm treu. Wohl spricht unnennbare Angst vor und während des letzten Kampfes aus jedem seiner Worte, aber es ist die Angst in einer starken, unbezwingbaren Seele. Er hat fast den Sinn der Furcht verloren, wie sie gewöhnliche Menschen ergreift, Menschen, welche der Freude noch zugänglich sind und der Hoffnung.

„Ich habe mit dem Grau'n zu Nacht gespeist.
Entsetzen, meines Mordsinns Hausgenoß,
Schreckt mich nun nimmermehr.“

Das ist die Stimmung, in welcher er der Entscheidung ins Auge blickt. Sein Muth erwacht erst zu seiner vollen Stärke, da seine falschen Stützen, jene Trugbilder der Hölle, stückweise zu Boden fallen. Als der Birnamwald heranrückt, zweifelt er nicht mehr an seinem Verderben. Aber kein Gedanke an Furcht, an Feigheit beschleicht ihn:

„Den Harnisch auf dem Rücken will er sterben.“

Es ist der trotzige, altnordische Schlachtenmuth, der aus ihm ruft:

„Warum sollt' ich den röm'schen Narren spielen,
Sterbend durchs eigne Schwert? So lange Leben
Noch vor mir sind, stehn denen Wunden besser!“

Auch die schlimmste Enttäuschung, die entdeckte Hinterlist des letzten Orakels windet ihm das Schwert nicht aus der Hand. Er zahlt als Mann seine furchtbare Zeche und, wir müssen es gestehen, die bitterste Strafe hat er längst gekostet, die schlimmsten Dissonanzen sind gelöst, als

Macduff's Schwert ihn erreicht. Die scharfe, blutige Heilung der entsetzlichen Seelenkrankheit entläßt uns ebenso ästhetisch versöhnt als sittlich auferbaut. Die Tragödie von Macbeth, damit wir unser Urtheil kurz zusammenfassen, sie dringt viel weniger tief, als Othello, als Lear und Hamlet in das geheimnißvolle Gebiet ein, wo der Gedanke über That und Schicksal entscheidet. Weniger in dem geistig-sittlichen Bewußtsein und in dessen dialektischer Entwickelung ruht ihr Schwerpunkt, als auf dem unvermittelten starken Gefühl, welches den Einzelnen, und wäre er der Gewaltigste, an das Gesetz der Gattung bindet. Aber den Kampf dieses Gefühls mit einem übermächtigen, selbstsüchtigen Triebe, sein Unterliegen und seine unerbittliche, vernichtende Rache malt das Gedicht mit unerreichter Gewalt. Und wie denn Gefühl und Handlung der Kunst des Poeten williger entgegen kommen, als das geheimnißvolle Walten des auf ihre Vermittelung angewiesenen Gedankens, so übertrifft dieses wunderbare Heldenspiel denn auch Alles, was Alte und Neuere sonst geschaffen, an hinreißender Pracht der poetischen Färbung und an unwiderstehlicher Schwungkraft dramatischer und scenischer Wirkung.

Dreiundzwanzigste Vorlesung.

Timon von Athen.

Wir beschließen diese Betrachtungen der Shakespeare'schen Trauerspiele mit dem Studium eines der düstersten und unpopulärsten Gemälde, welches je die Phantasie eines Dichters von den Schattenseiten des Welttreibens entwarf. Eine wahre poetische Strafpredigt liegt vor uns, gegen die Bestrebungen und Charakterformen, welche in einer künstlich gegliederten und mit reichen Genußmitteln versehenen Gesellschaft nur zu oft die große, breite Oberfläche des Lebens beherrschen. Diese Darstellung ist dabei so weit entfernt, den künstlerischen Anforderungen des Drama's in allen ihren Theilen gleichmäßig zu entsprechen, daß man sie vielleicht passender eine dramatisirte, moralphilosophische Studie nennen dürfte, als eine bühnengerechte Tragödie. Aber wenn nicht die Vollendung und Ausrundung der Form und der dadurch bedingte scenische Effect, so stellt die im „Timon" sich auseinander legende Lebensanschauung, sein reicher, tiefernster Gedankeninhalt ihn unmittelbar neben die inhaltreichsten der tragischen Dichtungen, welche uns eben beschäftigt haben. Das Stück führt uns in den Ideenkreis des „Lear", des „Hamlet", des „Antonius" zurück. Die dunkeln Farben und die harten Umrisse seiner sämmtlichen Scenerien wirken nur um so schroffer, da die unerfreulichen, ja trostlosen Vorgänge, trotz der antiken und zum Theil historischen Namen, sich als eine unerbittliche Kritik der allerrealsten, nicht durch bestimmte geschichtliche Voraussetzungen, sondern lediglich durch die Grundanlagen der Menschennatur bedingten Wirklichkeit geltend machen, da weder Verhältnisse noch Charaktere in der Perspective außergewöhnlicher Er-

scheinungen erblickt werden. Dabei werden jene Härten des Grundgedankens und der dramatischen Anlage keineswegs durch ein ungewöhnliches Maß von Einzelschönheiten verdeckt. Sprache und Vers erweisen sich von ungleichster Vollendung. Stellen von erster Schönheit werden durch flüchtig skizzirte Partien unterbrochen in dem Maße, daß die Kritik hier die Reste eines fremden, von Shakespeare nur überarbeiteten Stückes zu sehen geglaubt hat: Gründe, gewiß hinreichend, um die verhältnißmäßig geringe Betrachtung des „Timon" von Seiten des größern Shakespeare-Publikums sowie seine Ausschließung von der deutschen Bühne zu erklären, aber nicht genügend, um den nach gründlicher und wahrhaft fruchtbringender Kenntniß des Dichters strebenden Leser von der Erforschung dieser reichen Fundgrube tiefster und scharfsinnigster Beobachtungen und Urtheile zu entbinden.*)

---

*) Es sind bekanntlich von namhaften Commentatoren gegen die Aechtheit des Timon Zweifel erhoben worden. Die Autorschaft Shakespeare's gänzlich zu leugnen, kann freilich, ganz abgesehen von dem Zeugniß der Folio-Ausgabe, Niemand in den Sinn kommen, der sich mit der, dem Dichter eigenthümlichen Auffassung menschlicher Dinge nur oberflächlich vertraut gemacht hat. Dagegen vermuthete Coleridge, daß zahlreiche Zusätze von Schauspielern den Text verunstaltet haben, und Knight, welchem Delius im Wesentlichen beistimmt, ist so weit gegangen, im Timon eine ältere und unvollkommene, von Shakespeare korrigirte und vermehrte Arbeit zu sehen und eine kritische Scheidung der ächten Scenen von den unächten zu versuchen. Die Gründe dieser Scheidung beziehen sich theils auf die Sprache, theils auf den Inhalt: Die Sprache schwanke zwischen Vers und Prosa, sie sei mit Reimen überladen, der Blankvers sei an vielen Stellen mit einer Nachlässigkeit oder einem Ungeschick behandelt, welche den reifern Jahren Shakespeare's zuzutrauen wir nicht das Recht hätten. Außerdem fehle es nicht an unmotivirten zusammenhangslosen Scenen, die gegen die höchst vortrefflichen Glanzstellen des Drama's einen auffallenden Gegensatz bildeten. Eine detaillirte Prüfung aller einzelnen, auf diese Beobachtungen gegründeten Schlüsse liegt dem Zwecke dieser Arbeit fern. Doch halte ich es im Interesse gründlicher Shakespeare Freunde nicht für überflüssig, die wichtigsten der Erwägungen hier kurz zusammenzustellen, welche mich bestimmen, die Knight'schen Vermuthungen nur in Bezug auf ein paar kleine Scenen zu acceptiren, dagegen im Wesentlichen dem Urtheil Gervinus' beizutreten, indem ich in „Timon" eine unzweifelhaft ächte, aber mit sehr ungleicher Sorgfalt ausgeführte Arbeit Shakespeare's zu erkennen glaube.

Es ist vor Allem nicht zu bestreiten, daß die Zusammenfügung

Ueber die Zeit der Abfassung des „Timon" sind bestimmte, vollgültige Zeugnisse bis jetzt nicht vorhanden. Das Stück erschien im Druck zuerst in der Folio-Ausgabe von 1623, mit dem ausdrücklichen Zusatz, daß es früher keinem Verleger gehört habe. Aus dem In-

---

und Motivirung der Scenen des Drama's keineswegeѕ eine durchaus tadelfreie genannt werden kann. So fällt z. B. die Plutarchische Anekdote von dem Feigenbaum, an dem die Athener sich hängen sollen ziemlich mit der Thür ins Haus. Wir haben nicht erfahren, daß der Platz von Selbstmördern bereits mehrfach benutzt war, und damit verliert der sarkastische Einfall des Timon seine Pointe. Sehr gezwungen fügt sich ferner die Ueberbringung der Grabschrift in die Handlung. Man begreift nicht, wie der des Lesens unkundige Soldat zu dem Interesse für eine ihm unverständliche Inschrift kommt, ja gleich einem antiquarischen Reisenden sie in Wachs abdrückt und dem Senat überbringt. Die Absicht des Dichters, eine in seiner Quelle vorgefundene Anekdote an den Mann zu bringen, tritt zu größtem Nachtheil der dramatischen Illusion deutlich zu Tage. Als ein völliger Pleonasmus erscheint ferner die Rolle des Narren. Nicht nur, daß sie außerhalb der Handlung steht: auch als Träger einer sententiösen Kritik der im Drama dargestellten Seite des Weltlaufs ist der Narr nur ein Doppelgänger des Apemantus: und seine nichts weniger als feinen und dabei nicht sonderlich geistreichen Witzgefechte mit den Dienern erinnern in bedenklicher Weise an die Leistungen des Vice im vorshakespeare'schen Drama. Es darf ferner nicht geleugnet werden, daß die ohnehin höchst einfache und wenig bewegte Handlung des Stückes sich hie und da in rein theoretische Erörterungen verliert, daß der Dialog mehr um seiner selbst willen auftritt, als wir dies bei Shakespeare gewohnt sind. Es gilt dies namentlich von einem großen Theil des Gesprächs zwischen Apemantus und dem in die Einöde geflüchteten Timon. Auch die Sprache bildet gegen die vollendete Schönheit der Diction des „Hamlet" und des „Julius Cäsar" einen gar merklichen Gegensatz. „Timon" wimmelt von unvollendeten Versen, von Versen mit unregelmäßiger Sylbenzahl und gezwungenstem Rhythmus. Gleichwohl scheinen die kritischen Aussonderungen Knight's mir der großen Mehrzahl nach völlig unhaltbar. Es läßt sich zunächst nachweisen, daß jene Unebenheiten des Verses mit den schwächern Partien der Composition keineswegs zusammenfallen. So soll beispielshalber die erste Scene des fünften Aktes unächt sein, bis zu den Worten Timons: What a God's Gold. Diese Partie, die charakteristische Verabredung der von dem Gerücht des aufgefundenen Schatzes herbeigerufenen Künstler, ist allerdings in Prosa geschrieben, die am Schluß von Reimversen unterbrochen wird. Sieht man aber genauer zu, so findet es sich, daß jene Reime durchaus zur Hervorhebung von Sentenzen dienen, in ächt Shakespeare'scher Weise. Von Timon's Auftreten beginnt der Vers, und damit, nach Knight und

halt läßt sich mit Wahrscheinlichkeit nur schließen, daß die Vorstudien zum „Antonius“ dem Dichter den Stoff an die Hand gaben, wie denn auch die Stimmung, welche diese unerbittliche Schaustellung des im Dienste des Mammons und des Sinnengenusses verkommenen Welt-

---

Delius, die eigene Arbeit Shakespeare's. Aber gleich die ersten 8 Verse Timon's enthalten 2 Halbverse. Dann antwortet der Poet in 9 Versen, darunter 2 unvollendete, 3 ganz unregelmäßige, z. B.

Sir, having often of your open beauty tasted;

oder:

Whose starlike nobleness gave life and influence
To their whole being? I am rapt and cannot cover etc.

Bald darauf:

You, that are honest by being what you are;

und:

Have travell'd in the great shower of your gifts
And sweetly felt it etc.

Ebenso finden sich in dem unbezweifelt und handgreiflich ächten Gespräch zwischen Timon und dem treuen Flaminius (Akt IV, Scene 3) Verse wie diese:

Flinty mankind, whose eyes do never give etc.

oder:

If not an usuring kindness; and as rich men deal gifts,

oder:

My most honour'd Lord!

Aehnliche Unregelmäßigkeiten wird man in fast allen sich durch ihren Inhalt als ächt Shakespeare'sch zeigenden Scenen ebenso zahlreich finden, als in denen, welche die genannten Kritiker um ihretwillen verwerfen. Dagegen sagt der Soldat seine nichts weniger als eminent Shakespeare'schen Betrachtungen bei dem Leichenstein des Timon in 10 Blankversen her, von denen 9 ganz regelmäßig sind (Akt V, Scene 3). Die angezweifelte Scene zwischen Alcibiades und dem Senat (Akt III, Scene 5) enthält auf 116 Verse allerdings 23 unregelmäßige, darunter aber 6 nur unvollendete, wie sie in den besten Shakespeare'schen Arbeiten so häufig sind. Von den 13 Reimpaaren markiren 3 sichtlich hervorgehobene Sentenzen, 7 treten in ganz regulairer Weise am Redeschluß ein und nur 3 stehen ziemlich auffallend mitten im Dialog. Ganz gute, regelmäßige Blankverse bilden ferner größtentheils die für unächt erklärten Scenen zwischen den Wucherern und den Dienern des Timon. Mit einem Worte: Es läßt sich keine direkte Beziehung nachweisen, zwischen den Unebenheiten des Inhalts und den Mängeln der Sprache, die bei genauerer Betrachtung des Drama's allerdings hervortreten, und alle auf diese Mängel gegründeten Schlüsse müssen daher in hohem Grade bedenklich erscheinen. Noch mehr aber ist die Vertiefung in den Inhalt des Drama's geeignet, die Annahme zweier Verfasser als unstatthaft erscheinen zu

sinnes durchweht, vielfach an die Tragödie vom Untergange der römischen Mannes- und Helden-Kraft erinnert.*) Für die sehr einfache Fabel benutzte Shakespeare vor Allem das neunundsechszigste und siebenzigste Kapitel im Antonius des Plutarch, vielleicht auch die acht-

---

lassen. Wir bewegen uns zunächst so recht im Mittelpunkte einer Weltanschauung, welche aus dem Studium des „König Lear“ und des „Antonius“ als eine bei Shakespeare scharf hervortretende bekannt ist, und der wir als einer mehr oder weniger betonten in fast sämmtlichen größeren Werken des Dichters begegnen. Es ist der Ekel vor dem trügerischen, blendenden Scheine, die tiefe Ueberzeugung von der Hohlheit und selbstsüchtigen Gemeinheit des Welttreibens, von der Nichtigkeit des äußerlichen Genußlebens, deren düsterer Grundton das ganze Gemälde beherrscht. Die hierauf bezüglichen Stellen schlingen ein unzerreißbares geistiges Band um die äußerlich zum Theil sehr disparaten Scenen des Stücks, sie gehen dem Gegenstande mit ächt Shakespeare'scher Kühnheit und Gründlichkeit zu Leibe. Des Apemantus Schilderungen von der Gemeinheit, der Heuchelei, der herzlosen Selbstsucht des Menschengeschlechts reproduziren zu großem Theil geradezu die Lebensphilosophie des alten, verzweifelnden Lear; Timon's Thun und Schicksal läßt sich bis auf die Katastrophe fast als das aus dem Historischen ins Bürgerliche übersetzte Treiben des Antonius ansehen. Die feine Darlegung der tragischen Schuld des Helden, die vortreffliche Vertheilung des Lichts und Schattens: Alles das zeigt unverkennbar die wohlbekannte Hand des Künstlers. Gerade die vielfach angezweifelten Wucherer-Scenen sprudeln von dramatischem Leben, und sind mit allerfeinster Welt- und Menschenkenntniß nüancirt, so zwar, daß dasselbe ganz einfache Thema in dreimaliger Wiederholung mit steigender Wirkung durchgeführt wird. In dem Auftreten des Alcibiades im Senat, selbst von Gervinus als ein im ganzen Shakespeare zum zweiten Male nicht vorkommendes Hors-d'oeuvre bezeichnet, glaube ich einen durchaus wohlberechneten und wesentlichen Theil der Handlung nachweisen zu können (Anmerk. 5); mit einem Worte ich möchte nur das Auftreten des Clown als ein Bühnen-Einschiebsel Preis geben. Im Uebrigen erscheint mir „Timon“ als eins der gedankenreichsten und bedeutendsten Werke Shakespeare's: aber freilich als ein Drama, dessen Form theils unter dem düstern Ernst des Inhalts, theils unter der Armuth der überlieferten Handlung gelitten hat, vielleicht auch, wie Gervinus hervorhebt, unter einer in mehreren Dramen dieser Periode hervortretenden Verstimmung des Dichters, über deren Ursachen wir keine Nachricht besitzen.

*) Chalmers und Drake setzen die Abfassung des „Timon“ in die Jahre 1601—1602; denn das Stück desselben Titels, dem Shakespeare die Banketscene entnommen, enthalte Anspielungen auf Jonson's im Jahre 1599 erschienenes Stück: „Every Man out of his humour,“ und Shakespeare's „Timon“ sei noch unter Elisabeth, also vor 1603

undzwanzigste Erzählung im ersten Theile von Paynter: „The Palace of Pleasure.“ Die aus dem Timon des Lucian hineingeflossenen Züge sind, in Ermangelung einer englischen Uebersetzung dieses Griechen, jedenfalls abgeleiteten Quellen entnommen, vielleicht einer von Steevens aufgefundenen und von Dyce herausgegebenen Behandlung der Sage, die Shakespeare immerhin gelesen haben konnte*). Auch

abgefaßt. Für die letztere Conjectur bleibt Chalmers aber den Beweis schuldig; sie steht außerdem mit Inhalt und Ton des Stückes im schneidendsten Widerspruche, und so wird man in Ermangelung bestimmter Zeugnisse wohl am sichersten gehen, wenn man „Timon“ der Epoche des „Antonius“ und des „Coriolan“ zuweist, etwa den Jahren 1608 oder 1609.

*) Die Novelle bei Paynter schildert nur Timon's menschenfeindliches Wesen, und illustrirt es durch einige Anekdoten. Auf Erzählung seiner Schicksale und Thaten oder auf Entwickelung der Ursachen jener Gemüthskrankheit läßt sie sich nicht ein. Unter Berufung auf Plutarch, Plato und Aristophanes wird Timon als eine Art von Naturseltenheit geschildert, „nur der Gestalt nach ein Mann, nach seinen Eigenschaften aber der Todfeind aller Menschen, welche er offen zu hassen und zu verabscheuen erklärte. Er wohnte allein in einer kleinen Hütte auf dem Felde, nicht weit von Athen, von allen Menschen und aller Gesellschaft getrennt. Nie ging er in die Stadt, oder zu irgend einer bewohnten Stätte, außer gezwungen. Niemandes Gesellschaft und Unterhaltung konnte er leiden. Nie sah man ihn in Jemandes Haus gehen, noch dulden, daß sie zu ihm kämen. Zur selbigen Zeit war in Athen ein anderer Mann, von gleicher Beschaffenheit, Apemantus genannt, von ganz derselben Natur, von der natürlichen Art der Menschen verschieden und in gleicher Weise auf den Feldern wohnend. Da die Beiden eines Tages allein mit einander zu Mittag speisten, sagte Apemantus: „O Timon, welch' ein reizendes Fest ist dies! Und was sind wir für eine lustige Gesellschaft, da wir nicht mehr sind, als du und ich!“ Ja, sagte Timon, es wäre in der That ein lustiges Fest, wenn Niemand hier wäre, als ich selbst.“ Es wird dann berichtet, daß Timon nur mit Alcibiades häufig sich unterredete, und zwar, wie er zu Apemantus sagte, weil er voraussah, daß die Athener durch jenen Viel würden zu leiden haben. Dann wird die Anekdote vom Feigenbaum erzählt, endlich die Grabschrift des Timon mitgetheilt, in den Versen:

My wretched catife days
Expired now and past:
My carren corpse interred here
Is fast in ground:
In wattring waves of swelling sea by surges cast:
My name if thou desires,
The gods thee do confound.

wie die Handlung sich in dem vorliegenden Stücke entwickelt, ist sie von einer Einfachheit, wenn nicht Dürftigkeit, und dabei von einem

---

In der Stelle des Plutarch, auf die sich Paynter bezieht, finden sich die Motive des Drama's schon weit vollständiger beisammen. Plutarch spricht von des Antonius Stimmung nach dem Unglück von Actium, als die Nachrichten über den Abfall von Freunden und Bundesgenossen sich täglich drängten. „Antonius verließ die Stadt (Alexandria) und die Gesellschaft seiner Freunde und baute sich ein Haus in der See neben der Insel Pharos, indem er in der See einen Damm aufführen ließ. Und dort verweilte er als ein aus der menschlichen Gesellschaft Verbannter, und sagte, er wolle des Timon Leben führen, da er Gleiches wie Jener erlitten. Denn auch er, von den Freunden verletzt und mit Undank behandelt, mißtraue und zürne deswegen sämmtlichen Menschen.“ Dann folgen die auch von Paynter aufgenommenen Anekdoten. Das handschriftliche Drama, aus welchem Shakespeare in Ermangelung eines englischen Lucian die Grundzüge seiner Fabel entnommen haben könnte, war augenscheinlich auf ein akademisches Publikum berechnet. Es wimmelt von gelehrten Anspielungen und Schulwitzen; namentlich wird die scholastische Logik und Dialektik auf jede Weise verspottet. Als des Timon falsche Freunde sich zu dem Banket versammelt haben, bei welchem Timon über sie Gericht halten will, erklärt einer der Geladenen, er wolle für eine Weile ablegen „all formalities, excentricall and concentricall universalities, before the thinge, in the thinge and after the thinge, specifications categori-maticall and syncategori-maticall, haecceities complete and ἁπλῶς or incomplete and κατά τι. Auf des Timon Aufforderung bestellt ein Jeder sich seine Lieblingsdelicatessen und dann geht die schulfüchsige Unterhaltung weiter. Die Wirkung des Senfs wird definirt als originally and proximely obnoxious to the memory instrumentally and remotely; die Versilberung eines Landgutes wird mit entsprechendem Witz „a metalepsis or transumption from one thinge to another“ genant, man versucht sich an allegorischer Deutung von des Perseus geflügeltem Roß und entschuldigt die Tintenflecke an den Händen mit selbstgefälliger Bescheidenheit durch Aufzählung der gelehrten Abhandlungen, denen sie ihre Entstehung verdanken. Dann tritt Timon auf und preist in emphatischer Rede sich glücklich als den Besitzer vieler Freunde, die alle herrliche Dinge versprechen: Hülfe, Gold, Willkommen in ihrem Hause, Rath und ein treues Herz. Dann wirft er sie mit Steinen, die wie Artischoken gemalt sind, treibt sie unter Flüchen hinaus und entflieht selbst in die Einöde. Der Hausverwalter Laches, der Flavius Shakespeare's, ist auch hier der rechtschaffene, schlichte Mann unter alle den fein gebildeten Schurken. Er hält treu bei dem Herrn aus und erklärt, ihm durch alle Wechsel des Schicksals folgen zu wollen.

losen Zusammenhange der einzelnen Theile, welche ihren anekdotischen Ursprung nirgends verleugnen und sie lediglich als das Vehikel der Charakteristik, als das schlichte und kunstlose Gefäß erkennen lassen, in welches der Dichter diesmal seinen reichen Schatz von scharfen Lebensbeobachtungen und tiefsinniger Betrachtung niederzulegen für gut fand. Wir sehen einen ebenso edelherzigen als phantastischen Verschwender vor uns, einen reich begabten, durch die Gunst des Glückes verweichlichten Gefühlsmenschen, von allem Glanz und allen Genüssen umgeben, welche die vielgestaltige Gewinnsucht in einer reichen, üppigen Stadt den Bevorzugten Fortuna's entgegenbringt. Poeten und Maler wetteifern, ihn zu verherrlichen und seine Feste zu schmücken; seine Juwelen, sein Hausrath, seine Rosse erregen die Bewunderung der Kenner, an seiner Tafel darf das Gelächter der Gäste nicht verstummen und die süße Musik der Schmeichelei aus dem Munde der Schmarotzer vereinigt sich mit dem rosigen Schimmer des satten Behagens auf ihren Gesichtern, um ihn in jener bequemen Philosophie zu bestärken, die ihm die civilisirte Gesellschaft als eine Vereinigung zum Austausch von Liebesdiensten und Genüssen ausgemalt hat. Da erscheint, durch den treuen Diener vergeblich warnend vorher gesagt, die Stunde der Noth. Die liebeseligen Freunde verwandeln sich in vorsichtige Geschäftsmänner; Rechnungen und Schuldforderungen laufen ein, statt der Geschenke und Gratulationen; die noch in vollem Vertrauen auf die überschwengliche Güte und die angeborene Uneigennützigkeit der menschlichen Natur ausgesendeten Diener bringen Entschuldigungen, wohlgemeinte Warnungen post festum und spitzige Bemerkungen, statt der gehofften Geldsummen zurück; das Gebäude des idealistisch schwärmenden Glückskindes stürzt zusammen, mit dem Grunde, auf dem es erbaut ist, und rasende, haltlose Verzweiflung tritt nun an die Stelle des vertrauensseligen Optimismus. Timon ladet die falschen Freunde noch einmal zum Mahle, schüttet über die erwartungsvoll Versammelten die volle Schale seines Grimmes aus und entflieht dann in die Einöde, um in trostlosestem Wüthen gegen sich selbst und gegen die Gesellschaft sich zu verzehren. Vergebens lacht ihm dann noch einmal das alte Glück. Ein großer, zufällig gefundener Schatz führt ihn nicht in die Gesellschaft zurück: die reich besetzte Tafel der verfeinerten Civilisation erregt ihm nur Ekel, seitdem ihren lockenden Genüssen die Würze fehlt, der vertrauende Jugendmuth, dem die hingebende Güte des eigenen Herzens aus dem Gesichte

jedes fröhlichen Zechers entgegenlächelt. Auch die Ehre winkt vergebens neben dem Reichthum. Die Anerbietungen des Senats, welcher sich in der Noth des talentvollen Feldherrn und Staatsmannes erinnert, werden ebenso stolz abgewiesen, als die Zudringlichkeiten der alten Tischfreunde und die Lockungen des Geldes. Selbst die wohlthuende Erfahrung rührender, uneigennütziger Treue von Seiten des alten Dieners vermag den in seinem innersten Mark gekränkten Charakter des Menschenfeindes nicht mehr aufzurichten. Timon endet durch Selbstmord, unter Verwünschungen gegen sich und die Welt. Dies die unendlich einfache, häufig sogar fast still stehende und in theoretische Erörterungen sich verlierende Haupthandlung des Stückes. Sie wird wie die des „Lear", die des „Kaufmann", der „Cymbeline", die von „Viel Lärmen um Nichts", von „Was Ihr wollt" und wie andere Dramen des Dichters von einer zweiten Fabel mehrfach durchflochten, durchbrochen und begleitet, ohne, wie sich zeigen wird, ihre geistige Einheit deshalb einzubüßen. Alcibiades, hier mehr der fröhliche und entschlossene Kriegsmann, als der klassische Typus des graziösen und genialen Leichtsinnes, erscheint unter den Verehrern und Bewunderern Timon's als flüchtiger Besucher, ohne ernstliche Betheiligung an der zwischen ihnen und Timon sich vollziehenden Handlung, um dann gleich seinen eigenen Weg zu gehen. Die fünfte Scene des dritten Aktes zeigt ihn uns im Streit mit dem Senat, als den Vertreter eines Waffengefährten, der für einen unbesonnenen Zweikampf gestraft werden soll. Man setzt seinen dringenden Bitten kalte, hochmüthige Ablehnung entgegen und glaubt einige kühne, vielleicht von zu warmer Freundschaft dictirte Worte des verdienten Feldherrn mit Verbannung strafen zu müssen. Da sagt er im Zorn sich los, wenn nicht von dem Vaterlande, so doch von seiner undankbaren Regierung. Wir begegnen ihm wieder in der dritten Scene des vierten Aktes, als er an der Spitze der ihm ergebenen Truppen heranzieht, um seine Feinde zu strafen. Mit Timon bringt ihn der Dichter nur durch Gespräche, keineswegs durch dramatische Handlung in Verbindung. Sein Sieg über den Senat bleibt ganz ohne Einfluß, wie auf die Stimmung und Denkweise, so auch auf das Schicksal des tragischen Hauptcharakters. Die Frage nach der Bedeutung und Nothwendigkeit dieser Episode, der Zweifel an ihrer ursprünglichen Zugehörigkeit zu dem Shakespeare'schen Stücke scheint auf den ersten Blick nur zu natürlich. Rechnet man hiezu die auffallende Ausführlichkeit,

mit welcher Nebenscenen wie die zwischen den Senatoren und den Dienern des Timon behandelt sind, erinnert man sich ferner daran, daß der theoretische Dialog, namentlich zwischen Apemantus und Timon, sich nicht selten bis zu völliger Unterbrechung der dramatischen Handlung entfaltet, so gewinnen die Bedenken gegen die Aechtheit des Drama's, wenigstens in der vor uns liegenden Gestalt, einen nicht geringen Grad von Wahrscheinlichkeit. Daß ich sie im Wesentlichen nicht theile, wurde schon oben angedeutet. Ich will jetzt versuchen, meine Ueberzeugung von der organischen Einheit und dem durchaus ächt Shakespeare'schen Charakter des Timon durch eine so sorgfältige Analyse zu begründen, wie das merkwürdige, in hohem Grade inhalt- und lehrreiche Gedicht sie verdient.

Aecht Shakespeare'sch, an die gewaltigsten Schöpfungen des Dichters erinnernd, ist vor Allem der Grundton des Stückes, die hier in den mannigfachsten Formen sich aussprechende Ansicht des Verfassers von dem Wesen und Werth des weltlichen Treibens. Wir finden hier freilich Wenig oder Nichts, was den großartigen Offenbarungen der Leidenschaft in „Romeo und Julia", in „Macbeth", in „Othello" zu vergleichen wäre. Auch der sprudelnde, lebensfrische und lebenssichere Humor der meisten Lustspiele ist verstummt, die poetische Verherrlichung männlicher, gesunder Thatkraft, diese Seele der vollendeten historischen Stücke, tritt nur in zweiter Linie und in merklich abgeschwächter Gestalt hervor, und noch ferner bleiben der hier geschilderten Welt die harmonischen, von der Weihe eines himmlischen Friedens umflossenen Gestalten, die in Dramen wie „Cymbeline" und im „Sturm" von des Dichters eigener Reife und geistiger Genesung so herrliches Zeugniß geben. Dafür versetzt uns Timon mitten in jenes Chaos von düstern, quälenden Zweifeln, von zerrissenen, friedlosen Stimmungen, von einseitigen aber furchtbar wahren und tiefen Offenbarungen aus der Schattenseite menschlicher Entwickelung, denen „Hamlet" und „Lear" ihren eigenthümlichen, dämonischen, Zauber verdanken, die auch in den Shakespeare'schen Darstellungen vollen und frischen Lebens, theils als Symptome der heranziehenden, theils als Erinnerungen an die überwundene Krisis vielfach anklingen, und von welchem das an den „Timon" zunächst erinnernde historische Stück, „Antonius und Cleopatra", vollständig erfüllt ist. Tiefes Mißtrauen gegen den Werth und die Wahrheit der von der Gesellschaft anerkannten und gepriesenen Tugend, gründlichster Ekel vor den hohlen,

glatten Formen conventioneller Sitte, vor alle den „respectabeln" und ehrbaren Larven der Selbstsucht bricht fast in jeder Scene hervor. Wenn Timon ausruft:

„Die Ceremonie
Ward nur erfunden, einen Glanz zu leih'n
Verstellter Freundlichkeit und hohlem Gruß,

so glauben wir einen Auszug aus König Heinrich's Herzensergießung gegen den „Götzen Ceremonie" zu lesen, der gift'ge Schmeichelei trinkt, statt süßer Huldigung, der das glühende Fieber nicht heilen kann, gegen diesen Zwillingsbruder der Größe, der dem Odem jedes Narren unterthan ist. Wie Lear oder Edgar schildert Apemantus das Wesen des Weltverkehrs:

„Selbst machen wir zu Narr'n uns, uns zu freu'n,
Vergeuden Schmeicheln, aufzutrinken Menschen,
Auf deren Alter wir es wieder speien,
Mit Haß und Hohn vergiftet. Wer lebt, der nicht
Gekränkt ist oder kränkt? Wer stirbt, und nimmt
Nicht eine Wund' ins Grab von Freundeshand?"

Und Timon vervollständigt das Bild an einer andern Stelle, welche die Skepsis, die Menschen- und Selbstverachtung Hamlet's, den bittern Ingrimm des von dem Undank der Töchter gemarterten Lear und den verzweifelt-realistischen Inhalt von „Antonius und Cleopatra" in einer Reihe so einfacher, als ausdrucksvoller Symbole zusammenfaßt:

„Wärest du der Löwe, so würde der Fuchs dich betrügen; wärest du das Lamm, so würde der Fuchs dich fressen; wärest du der Fuchs, so würdest du dem Löwen verdächtig werden, wenn dich der Esel vielleicht verklagte; wärest du der Esel, so würde deine Dummheit dich plagen, und du lebtest doch nur als ein Frühstück für den Wolf; wärest du der Wolf, so würde deine Gefräßigkeit dich quälen, und du müßtest dein Leben oft wegen deines Mittagsessens wagen; wärest du das Einhorn, so würde Stolz und Wuth dich zu Grunde richten, und du würdest die Beute deines eigenen Grimmes."

An Faulconbridge's Betrachtungen über „den Mäkler, der die Treu zur Makel macht", über „den Alltags-Meineid, der um Alle wirbt", an Jago's Herzensergießungen über die redlichen Narren, die man peitschen müsse, wie es Eseln gezieme, an des Enobarbus Kritik der politischen Freundschaften erinnert die Stelle:

„Versprechen ist die Sitte der Zeit; es öffnet die Augen der Er-

wartung. Vollziehen erscheint um so dümmer, wenn es eintritt, und, die einfältigen, geringen Leute ausgenommen, ist die Bethätigung des Wortes völlig aus der Mode. Versprechen ist sehr hofmännisch und guter Ton. Vollziehen ist eine Art von Testament, das von gefährlicher Krankheit des Verstandes bei dem zeugt, der es macht."

Von jener eigenthümlichen Auffassung der „einfältigen, geringen Leute" wird später die Rede sein. Als ächt Shakespeare'sch aber darf hier die von Warburton sehr richtig bemerkte Anspielung auf die Puritaner nicht übergangen werden, in des Servilius Betrachtung über die heuchlerische Sitte der Zeit. Shakespeare stand jenen nüchternen, klugen „Kindern des Lichts" bekanntlich mit einer Antipathie gegenüber, welche ihm von deren heutigen Bewunderern und Gesinnungsgenossen noch nicht vergeben wird, und wer die Geschichte der englischen Revolution nicht vom Standpunkte modernen Parteihaders aus liest und beurtheilt, der wird diese Stimmung des wahrlich gegen sittliche und religiöse Fragen nicht gleichgültigen Dichters begreifen, auch abgesehen von der bekannten Feindschaft der Puritaner gegen Dichtkunst und Schauspiel. Wie Shakespeare die alberne, mehr lächerliche als schädliche Eitelkeit solcher Helden der negativen Tugend zu zeichnen weiß, wie er mit den Sittenpredigern abfährt, die den Wein und die Kuchen vertilgen möchten, sobald es ihnen an Appetit fehlt, das wird die Betrachtung Malvolio's in „Was Ihr wollt" uns zeigen. Hier hat der Dichter es mit einer gefährlicheren Sorte zu thun, mit den Fanatikern und Ehrgeizigen, in denen eigennütziger Instinct und Leidenschaft unter der Herrschaft des schärfsten Verstandes und eines festen Willens sich zu furchtbarem Angriff gegen die Gesellschaft erheben. Servilius zeichnet sich unverkennbar in den Worten:

„Der Teufel wußte nicht, was er that, als er den Menschen politisch machte. Er stand sich selbst im Lichte. Ich kann nicht anders glauben, als daß durch so nichtswürdige Klugheit der Sünder sich noch zum Heiligen disputirt. Wie tugendhaft strebte der Lord, um niederträchtig zu erscheinen! Frommen Vorwand nimmt er, um gottlos zu sein, denen gleich, die mit inbrünstigem Religionseifer ganze Königreiche in Brand stecken möchten."

Nun würden wir freilich auf solche unverkennbare Uebereinstimmung der das Drama durchziehenden Stimmung mit sonst ausgesprochenen Ansichten und Ueberzeugungen des Dichters einen Schluß auf die Aechtheit, vollends des ganzen Timon, keineswegs machen,

wenn nicht auch in der poetischen Verkörperung des Grundgedankens seine Art sich wiederfände, wenn vor Allem die hervorragendsten Eigenschaften des Shakespeare'schen Drama's, die gründliche und durchaus auf dem Gebiet freier, bewußter Sittlichkeit sich vollziehende Motivirung der Handlung, die reiche und lebendige Charakteristik und die geistige Einheit des das Ganze beherrschenden Interesses hier in irgend wesentlichen Zügen vermißt würden. Daß dem nicht so ist, wird jetzt nachzuweisen sein.

Es ist zunächst zu beachten, daß jene skeptische und düstere Auffassung des Weltlaufes keineswegs vorzugsweise in Declamationen und Betrachtungen, sondern in einer ganzen Reihe wahrhaft plastischer Gestalten ihren Ausdruck findet. Es sind Leute verschiedensten Berufes, verschiedenster Bildung, Anlage und Lebensstellung, in deren Treiben der Gott dieser Welt sein unheiliges Antlitz spiegelt. Vom Senator und Banquier, vom gefeiertsten Künstler bis herab zum hungrigen Cyniker, zur feilen Dirne und zum Diebe von Handwerk fehlt kein Streiter aus dem Heere des gemeinen, abwechselnd heuchlerischen und unverschämten Eigennutzes, des Alleinherrschers und Tonangebers in dem unerquicklichen Gewimmel der dem Genuß und Besitz nachjagenden Menge. Gleich die erste Scene führt uns mit symbolischer Sinnigkeit und dramatischer Kraft mitten in die für die Entwickelung des Hauptcharakters nothwendige Atmosphäre. Dichter und Maler, die natürlichen Vertreter des Geistes und des Geschmacks, wetteifern mit dem Juwelier und dem Kaufmann in Huldigungen „am Fuße des lieblich grünen Hügels, auf dem Fortuna thront.“ Während sie von einander um zweideutige Bescheidenheits-Phrasen ein eben so diplomatisches Lob eintauschen,*) lassen ihre Schmeicheleien gegen das Glückskind den

---

*) Sehr hübsch wird hier die Eitelkeit des Dichters in der falschen Bescheidenheit persifflirt, mit welcher er von dem ihm „leicht entschlüpften“ Werke spricht:

„Ein Saft ist uns're Poesie, entträufelnd
Dem Stamm, der ihn erzeugt!“

So übersetze ich mit Delius, während die Tiek-Schlegel'sche Ausgabe, der Lesart der Folio folgend, die Stelle bekanntlich wiedergiebt:

„Wie ein Gewand ist uns're Poesie
Heilsam, wo man es hegt.“

Die Delius'sche Lesart setzt grum für gown und ooses für uses. Sie paßt offenbar weit besser in den Sinn des Folgenden:

Stachel der neidischen Satire schon jetzt deutlich genug durchblicken. Der Poet entwirft gewissermaßen das Programm des Stückes in den Worten:

„Wenn nun Fortun' in Laun' und Wankelmuth
Herabstößt ihren Günstling: all' sein Troß,
Der hinter ihm den Berg hinauf sich mühte,
Auf Knie'n und Händen selbst, läßt hin ihn stürzen,
Nicht Einer, der ihm folgt in seinem Fall."

Und diesen Troß Fortuna's nun, dies Ungeziefer, welches die Sonne des Reichthums dem fruchtbaren Boden der civilisirten, bedürfnißreichen Gesellschaft stets in Masse entlockt, zeichnet der Dichter mit wahrer Virtuosität, mit dem ganzen Reichthum und der drastischen Kraft seiner Farbengebung in allen Stadien seiner Entwickelung. Da sind zunächst die Senatoren und Lords, Timon's Standes- und Bildungs-Genossen. In der besten Haltung des feinen Tons und der auserlesenen Gesellschaft sehen wir sie in den Scenen des ersten Aufzuges um die wohlbesetzten Tische ihres „edeln Freundes" vereinigt. Ihre Rührung ist exemplarisch und bei Allen die nämliche, wenn Timon sein Herz vor ihnen ausschüttet über den Segen uneigennütziger Freundschaft, wenn in den Entzückungen seiner hingebenden Liebe die Gaben des Glückes nur noch als Symbole für ihn Werth haben, in welchen die Gesinnung sich ausspricht. Es wird bei der ersten Bekanntschaft schwer, unterscheidende Züge in den von sattem Wohlsein überstrahlten Gesichtern zu entdecken. Einer wie der Andere schmachtet natürlich nach dem Augenblicke, in welchem ein Bedürfniß des freigebigen Freundes ihm Gelegenheit geben wird, seine Gesinnung durch Thaten zu beweisen; mit der gleichen Grazie nehmen sie seine Geschenke in Empfang, dieser die Geldsumme, der er Rettung und Freiheit dankt, jener das Juwel, „dessen Schönheit er adeln soll". Auch an Gegengeschenken fehlt es nicht. Hier kommt ein Zug milchweißer, in Silber geschirrter Rosse an, das sprechende Zeugniß von Lord Lucius „freier Liebe", dort eine Koppel Windhunde, nebst einer Einladung zur Jagd von Lucullus. Wir haben eine Welt des Glücks

---

„Das Feuer im Stein
Glänzt nur, schlägt man's heraus; von selbst erregt
Sich uns're edle Flamm', flieht gleich dem Strom
Zurück von jeder Hemmung."

und der Fülle vor uns, bevölkert von Biedermännern, welche wetteifern, einander Freude zu machen. Es herrscht die Einförmigkeit des Friedens, der Ruhe, des behaglichen Genusses. Erst in der scharfen Atmosphäre des Unglücks, der Noth werden diese gleichförmigen Festgesichter die Prüfung bestehen; damit die Schminke der Weltsitte sich scheide von der ächten Farbe der redlichen Gesinnung und des wahren Gefühls.

Es ist nun schwer zu begreifen, wie das Eintreten dieser Scheidung und ihre Durchführung im zweiten und den folgenden Akten gerade in dem ächt Shakespeare'schen Reichthum der Detailzeichnung den Auslegern Bedenken gegen die Aechtheit des Stückes erregt hat. Man mustere die Reihe dieser Auftritte ein wenig aufmerksam und man wird den Dichter auf keiner Wiederholung, auf keiner Uebertreibung oder Verzeichnung ertappen. Vortrefflich ist schon das Auftreten des Senators bei Eröffnung des zweiten Aktes. Es zeigt kurz und treffend den Rückschlag, welchen Timon's kopflose Wirthschaft auf die ihm persönlich ferner stehende, besonnene Geschäftswelt nothwendig hervorbringen muß. Der bedachtsame Herr ist ganz in seinem Rechte, wenn er besorgt wird um das Schicksal seines Geldes in den Händen des Mannes, dem man nur einen gestohlenen Hund schenken darf, um seine Kasse zu freigebiger Spende zu öffnen, bei dem geschenkte Pferde dem Geber „Rosse fohlen“, schönere, und zwanzig für eines einbringen. Ein vollendetes Genrebild ist sein Auftrag an den Diener:

„Den Mantel um, und zu Lord Timon gleich:
Sei dringend um mein Geld und nicht begütigt
Durch leichte Ausflucht; schweig nicht, wenn es heißt:
Empfiehl mich deinem Herrn — man mit der Kappe
Spielt in der rechten Hand, so: Nein, sag' ihm:
Man drängt mich selbst, und ich muß sie beschwicht'gen
Aus meinen Mitteln ꝛc.“

So weit sehen wir nur die ganz berechtigte und natürliche Vorsicht des Geschäftsmannes, der um Anderer willen nicht zu leiden gedenkt, und gälte es auch nur den eignen Finger zu wagen für den fremden Kopf, nicht, wie er sich auszudrücken beliebt, den eignen Kopf für den Finger des Andern. Bald aber verwickelt sich die Frage. Es sind nicht mehr Geschäftsfreunde, es sind die Genossen seiner Freuden und Feste, die Vertrauten seiner Gedanken, die mit überschwänglichen Geschenken überhäuften Herzensfreunde, an die der von Gläubigern ge-

drängte Timon sich wendet. Shakespeare hätte sie immerhin, das darf man zugeben, in einem einzigen Vertreter vorführen können, ohne gerade eine wesentliche Lücke in der Handlung zu lassen. Offenbar aus einer reichen Fülle persönlicher Anschauung schöpfend und gereizt, wie die Färbung des ganzen Drama's ihn deutlich zeigt, gegen das zu allen Zeiten und bei allen Nationen sich gleichbleibende Treiben der gemeinen, thierischen Selbstsucht innerhalb der heuchlerischen Formen des guten Tons und der billigen Alltags-Moral, zog er es vor, diesen Vorgängen größere Anschaulichkeit und Wirkung zu geben, indem er sie vervielfältigte, ohne irgendwie in eintönige Wiederholung zu fallen. Lucullus, Lucius und Sempronius zeigen gleich drastisch die Demaskirung der kalten Selbstsucht unter den Händen der mit der Forderung der ersten That, des ersten Opfers an sie herantretenden sittlichen Pflicht. Aber sie zeigen sie in so verschiedenen Situationen und Charakteren und mit so richtig berechneter Steigerung, daß die Wiederholung die Wirkung vergrößert, statt ihr zu schaden. Den Anfang macht Lucullus. Wir sehen im Beginne der Scene den schlauen Schmarotzer noch in vollem Glauben an den Reichthum des Amphitryo, dessen gedankenlose Gutmüthigkeit er herzlich verachtet, während er sie behaglich ausnutzt. Man glaubt ihn vor sich zu sehen, wie er lüstern unter des Flaminius Mantel nach dem vermeinten Geschenk späht, das er nicht schnell genug hervorlocken kann mit seinen liebevollen Erkundigungen nach „dem hochachtbaren, unübertrefflichen, großmüthigen Ehrenmann Athens, des Flaminius höchst gütigen Herrn und Gebieter! Und dann der prächtige Umschlag, als statt der gehofften silbernen Kanne die leere Geldbüchse zum Vorschein kommt! Ebenso plump als gemein, in der Ueberraschung von der ganzen Dressur der „respectabeln Gesellschaft“ im Stiche gelassen, entblödet er sich nicht, auf der Stelle aus geschmackloser Schmeichelei in roheste Vorwürfe überzugehen, die sich bis zu bitterster unbewußter Selbstironie steigern, als er dem Flaminius erwiedert:

„Ach, der gute Lord! er ist ein edler Mann, wollte er nur nicht ein so großes Haus machen! Viel und oftmals habe ich bei ihm zu Mittag gespeist, und es ihm gesagt; und bin zum Abendessen wiedergekommen, bloß in der Absicht, ihn zur Sparsamkeit zu bewegen: aber er wollte keinen Rath annehmen, und sich durch mein wiederholtes Kommen nicht warnen lassen. Jeder Mensch hat seinen Fehler,

und Großmuth ist der seinige. Das habe ich ihm gesagt, aber ich konnte ihn nicht davon zurückbringen."

Dabei wird der praktische Biedermann dem „bessern Theil seiner Tapferkeit", der ihm zur andern Natur gewordenen „Vorsicht", keineswegs untreu. Es ist ihm gut genug, den Diener zum Zeugen und Vertrauten seiner lieblosen Selbstsucht zu machen, aber vor Timon möchte er doch gern noch als der Alte erscheinen, „denn man kann ja nicht wissen", und so bringt er sich in die Lage, seine Goldstücke von dem armen Flaminius verächtlich zurückgewiesen zu sehen: eine Demüthigung, die freilich weit entfernt ist, ihn seinen bewährten Grundsätzen untreu zu machen.

In wesentlich anderer Lage hat die Herzensgüte des Lucius die Probe zu bestehen. Timon's Diener trifft ihn vor Zeugen, vor Fremden, die sein Verhältniß zu Timon kennen, in deren Gegenwart er so eben pflichtschuldigst seinen Abscheu über die Hartherzigkeit und Lieblosigkeit des Lucullus aussprach. In unübertrefflicher Komik zeigt ihn nun der Dichter bemüht, diesen Tugendmantel mit leidlichem Anstande weiter zu tragen, während bei des Servilius Anblick jäher Schreck seine Glieder durchzuckt. Das erste Manöver, ein mehr eiliger als würdevoller, aber durch einen Schwall leutseliger und liebevoller Worte gedeckter Rückzug, wird durch des Servilius Hartnäckigkeit vereitelt. Da steigt seine Angst zur wahren Tortur, und die handgreifliche Lüge, gewürzt mit allen ihm nur irgend beifallenden Reminiscenzen aus dem Phrasenverkehr der gebildeten, tugendhaften Gesellschaft muß herbei, um ihn gut oder schlecht aus der Sache zu ziehen. Die Summe des erbaulichen Auftritts zieht der Dichter in den Worten des Fremden:

„Dies ist
Der Geist der Welt; und gerad' aus solchem Tuch
Ist jedes Schmeichlers Witz. Ist er noch Freund,
Der mit uns in dieselbe Schüssel taucht?
Timon, ich weiß, war dieses Mannes Vater,
Es rettete sein Beutel ihn vom Fall,
Hielt sein Vermögen; ja, mit Timon's Geld
Bezahlt er seiner Diener Lohn; nie trinkt er,
Daß Timon's Silber nicht die Lipp' ihm rührt;
Und doch (o seht, wie scheußlich ist der Mensch,
Wenn er des Undanks Bildung an sich trägt!)

Versagt er nun, verglichen dem Empfangnen,
Was ein barmherz'ger Mann dem Bettler giebt!"

Und wie sehr diese Betrachtungen über die Selbstsucht und die Heuchelei des Pöbels aller Stände gegründet sind, das hebt der Schluß der Scene noch besonders nachdrücklich hervor, indem er, in bitterster Ironie, den ersten Fremden ganz naiv erwiedern läßt:

„Ich habe nie von Timon was genossen,
Noch theilte mir sich seine Güte mit,
Als Freund mich zu bezeichnen; doch betheur' ich,
Um seines edlen Sinnes erlauchter Tugend,
Um seines adeligen Wesens halb,
Wenn er in seiner Noth mich angegangen,
Mein ganz Besitzthum hätt' ich hingeopfert,
Daß ihm die größ're Hälfte wiederkehrte,
So lieb' ich sein Gemüth!"

Es blieb jetzt nur noch die härteste, undurchdringlichste Krystallisation des Weltsinnes zu zeichnen, jene wetterfeste und abgehärtete „Tugend", welche die unangenehmen Angriffe des Mitleid's, der Dankbarkeit und der sonstigen sittlichen Gewalten auf die soliden, geschäftlichen Grundsätze nicht abwartet, sondern ihnen geharnischt entgegenzieht und sich in Vortheil setzt, indem sie in jeder Lage die Rolle des Gekränkten zu bewahren versteht. Wer hätte sie nicht kennen gelernt und in Tagen des Ungemachs bitter und gründlich empfunden, jene praktischen Freunde und Verwandten, die für jedes Leiden, für jeden Unglücksfall statt der Hülfe und des Trostes mit der Klage und der strengen, wohlgemeinten Zurechtweisung bei der Hand sind, deren empfindliches Zartgefühl sich steigert mit den Schwierigkeiten, welche den Freund umgeben, und denen man es nur recht machen kann, wenn man ihrer nicht bedarf. Sie finden ihr nicht geschmeicheltes, aber auch nicht übertriebenes Urbild in Sempronius, dem „frommen Schurken." Nicht Timon's Bedürfniß und Bitte, nicht die Aussicht eines Opfers erschreckt ihn. Es ist sein „Zartgefühl", seine „Liebe", welche Timon verletzte, als er nicht zuerst ihn anging, ihn, dessen Herz doch schwoll, ihm Gutes zu erweisen, zumal da er der Erste war, der jemals Gaben von ihm empfing. „Wer meine Ehre kränkt, sieht nie mein Geld!" Das ist das Ergebniß des trefflichen Raisonnements. Nicht verlegen und beschämt, sondern im triumphirenden Bewußtsein der Ueberlegenheit kehrt diese „überkluge Liebe" des tugendhaften Lords

dem bedrängten Freunde den Rücken, um die mit Würde und Anstand gewahrten Güter des Glücks in gottergebener Demuth weiter zu genießen.

Aber auch diese reich gegliederten und aufs Wirksamste sich steigernden Bilder aus dem Weltleben genügten dem Dichter noch nicht, um seinem Abscheu gegen dieses Treiben den vollen und gründlichen Ausdruck zu geben. Er hat uns bisher die praktischen und respectabeln Leute gegenüber dem gutherzigen Idealisten gezeigt. Wir bekamen Gelegenheit das erwartungsvolle Lächeln des dienstbeflissenen Willkommens, das mit heimlicher Schadenfreude gewürzte Behagen des satten Genusses mit der frostigen Vorsicht, der halbverschämten Verlegenheit resp. der frechen Selbstgewißheit der in ihrem einzigen ernsten Lebensinteresse bedrohten Selbstsucht zu vergleichen. Nun stellt das Drama diese normalen Beherrscher des Alltagslebens auch dem thatkräftigen, hochsinnigen, in seiner Kraft sich fühlenden Genie gegenüber. Alcibiades, der Mann der kühnen That, des raschen Entschlusses (wir werden ihn später genauer ansehen), er sieht sich in die Lage versetzt, vor diesen Senatoren, diesen praktischen, besonnenen Muster-Bürgern eine — Ehrensache zu führen!*) Natürlich bleiben sie ebenso fühllos gegen seine Herzensnoth wie früher gegen Timon's materielle Bedrängniß. Vergeblich, daß er ihnen den Schmerz der gekränkten Ehre schildert: ist ihr „wahrer Muth" doch längst gewohnt, „das Schlimmste zu ertragen, was der Gegner spricht", wofern eben keine Gefahr des Lebens dabei ist, noch Beschwerde des Beutels. Und wie unpraktisch vollends, diese Staatsmänner an Verdienste zu erinnern, für welche sie noch in der Schuld des Helden sind, an Thaten, deren sie

*) Ich erwähnte schon, daß ich der Ansicht nicht beistimmen kann, welche die Scene (Akt III, Scene 5) wegen ihrer Zusammenhangslosigkeit mit dem Vorigen und wegen der vielen Reimverse, die sie enthält, für unächt erklärt, etwa aus einer früheren Arbeit stehen geblieben, um das spätere Verfahren des Alcibiades zu erklären. Zunächst ist nicht abzusehen, warum Shakespeare, auch ohne allen Einfluß einer früheren Arbeit, nicht bewogen und berechtigt sein könnte, hier ein neues Moment in die Handlung einzuführen, dessen er zu allseitiger Beleuchtung des Hauptmotivs nothwendig bedurfte? Auch ist es keineswegs so arg mit jener vorgeblichen Fremdartigkeit und Zusammenhangslosigkeit der Scene, die mir im Gegentheil zu dem Grundgedanken des Drama's in tiefer, innerer Beziehung zu stehen scheint. Hier, wie im Auftreten des Timon, ist es eine geniale und

bedurften, ohne daß sie sie würdigen konnten oder verstehen. „Sie stehen da, fürs Gesetz“, wenn wir ihnen glauben wollen. Nicht Grausamkeit noch Rachsucht spricht aus ihrem Urtheil, sondern die unbezwingliche Bürgertugend, „welche die Unbill nie läßt zum Herzen dringen, dies zu vergiften.“ Aber der Dichter läßt diese staatsmännische Tugend der Privilegirten hier ebenso unerbittlich die Probe bestehen, wie vorher die Sittlichkeit ihres Privatverkehrs. Er zeigt uns diese strengen, unbeugsamen Richter, diese wandelnden Muster des Anstandes, der Gerechtigkeit, die Besonnenheit und aller sonstigen respectabeln und einer honnetten Carriere förderlichen Tugenden, er zeigt sie uns in der Stunde der Gefahr dem Helden gegenüber, welchen ihre Engherzigkeit verbannte, und nun erst gießt er das volle Maß seiner Verachtung und seines Zornes herab auf das ganze hohle, nichtsnutzige Wesen, welches im gewöhnlichen Weltlauf behaglich im breiten, bequemen Vordergrunde der Gesellschaft sich sonnt und nur zu oft die Regungen höherer, edlerer Naturen durch seine plumpe Masse erdrückt. In der verworfensten Feigheit betteln die Senatoren erst um die Hülfe des Mannes, den sie der Verzweiflung Preis gaben, dann um das Erbarmen des Feldherrn, den ihr Philister-Hochmuth in instinctmäßiger Abneigung gegen seine geniale Kraft verbannte. Ehre und Würden, Gold und die unschätzbare Liebe aller Biedermänner wird Timon geboten, damit er zurückkehre und die feige Heerde vor Alcibiades schirme. Seine Beleidigungen hört man mit jener Ruhe an, die man einst so würdevoll an Alcibiades und dessen Kriegsgefährten vermißte, vielleicht mit der stillen Genugthuung des Entschlusses, ihn schnöder als je zu behandeln, sobald seine Gutmüthigkeit die erwünschte Hülfe geleistet. Und als dieser Anschlag ge-

---

großartig angelegte, aber noch nicht in die Zucht des Willens genommene Natur, welche der bedachtsamen, engherzigen und niedrig gesinnten Mittelmäßigkeit gegenübertritt. Unter diesen Wucherern und Geschäftsleuten sind eben kühne, heißblütige Helden ebenso wenig an ihrem Platze, als großmüthige Menschenfreunde. Und doch ist, in ächt tragischer und ächt Shakespeare'scher Weise, das Unrecht auch hier auf beiden Seiten. Wie Timon hätte auch Alcibiades und sein Freund durch Selbstbeherrschung es vermeiden können, der Gemeinheit wehrlos in die Hände zu fallen. Außerdem ist des Alcibiades Rede vortrefflich und Shakespeare's durchaus würdig disponirt und durchgeführt, und auch mit den Versen ist es nicht gar so arg, wie schon oben gezeigt wurde.

scheitert ist, stürzt die ganze aus lauter Würde und landesüblicher Tugend zusammengesetzte Gesellschaft dem bewaffneten Rebellen zu Füßen, um die Wette einander anklagend, Jeder bereit, durch Preisgebung der Mitbürger und des Ganzen die eigene Rettung zu erkaufen. Timon's versuchte Rückberufung wird dem Alcibiades in naivster Weise als ein Freundschaftsstückchen auf die Rechnung gesetzt, man will sich der Decimirung unterwerfen, alle und jede Forderungen erfüllen, man zieht die schimpflichste Unterwerfung dem Kampfe vor und schätzt sich glücklich, mit der Ehre das Leben und den theuren Mammon erkaufen zu können. So die Vertreter der eigentlich bevorzugten Stände, die Träger der Ehre, der Macht und des materiellen Besitzes. Daß die Aristokratie des Geistes, oder doch die des Talentes in dieser unerbittlichen Satire des gesammten Weltwesens kaum besser fortkommt, das ließ schon die erste Einführung des Poeten und des Malers vermuthen, und der erste Auftritt des fünften Aktes erreicht denn auch in der That an Bitterkeit das Schlimmste, was gegen die Herabwürdigung der Kunst im Dienste der Selbstsucht, gegen literarisches und artistisches Schmarotzerwesen je gesagt worden ist. In des Malers Mund legte Shakespeare jene drastische Schilderung des Welttons, jene ironische Verhöhnung der dummen Ehrlichkeit und Treue der geringen, einfältigen Leute, welche wir als einen Familienzug der ernsten Shakespeare'schen Dichtungen dieser Periode schon oben hervorhoben. Der „Poet" bewährt seine Herrschaft über die Sprache wie seine vollendete Abhärtung gegen unpraktische Vorurtheile der Scham und der Ehre in dem klassischen Ausfall gegen den Eigennutz und den Undank der egoistischen Welt:

> „Wir hörten, die wir oft dein Wohlthun fühlten,
> Du seist vereinsamt, abgewandt die Freunde,
> Die, undankbaren Sinns — o Scheusal' ihr!
> Nicht scharf genug sind alle Himmelsgeißeln —
> Wie! Dich! Deß sternengleiche Großmuth Leben
> Und Nahrung ihrem ganzen Wesen gab!
> Es macht mich toll, und nicht kann ich bekleiden
> Die riesengroße Masse dieses Undanks
> Mit noch so großen Worten!"

Und über beide ergeht denn auch das schärfste, mitleidloseste Gericht in der ins Mark schneidenden Verhöhnung des Timon, der Jeden von ihnen vor dem Erzschuft warnt, welcher ihn auch in der Einsamkeit

treulich begleite, und den „Sklaven“ und „Lumpenhunden“ endlich in der einzigen ihnen verständlichen Sprache den Weg weist!

Aber nicht nur die Geschmacksbildung, in ihrer immerhin zweideutigen und gefährlichen Rolle als Vermittlerin des feinern Genusses, erweist sich gründlich ungesund, angesteckt von der Pestatmosphäre dieser im Dienst der Eitelkeit und des Mammons verkommenen Welt. Die Gemeinheit und Verderbtheit begnügt sich nicht mit den ihr herkömmlich zustehenden Masken der ehrbaren Bürger- und Familien-Tugend, sowie der feinen, gefälligen Bildung: das durchdringende Auge des Dichters erspäht sie auch unter der dichteren Hülle der grundsätzlichen, ostentirenden Opposition gegen das Welttreiben. Er züchtigt sie im Mantel des prahlenden Tugendritters, des cynischen Sonderlings fast noch schärfer als im Festkleide des Schmarotzers, in der ehrwürdigen Amtstracht des Senators oder im einfachen und saubern Rock des respectabeln Geschäftsmannes. Das Motiv des Apemantus, denn von ihm ist hier natürlich die Rede, oder sagen wir lieber die äußern Umrisse seiner Gestalt, fand Shakespeare, wie wir sahen, in seinen Quellen, bei Plutarch wie bei Paynter, auch wohl im Diogenes von Lily's „Alexander und Campaspe.“ Er ergriff es mit der ihm eigenthümlichen Sicherheit und füllte die antike Form mit einem durchaus modern reflectirten und ihr dennoch homogenen Inhalt, indem er das allgemein Menschliche und Wahre in der bizarren Erscheinung fein herausfühlte und es reich und ausführlich entwickelte. Nur beim ersten Auftreten kann des Apemantus Entschiedenheit, die Schärfe seiner Bemerkungen, der nicht selten sehr treffende Witz seiner Einfälle den Beobachter täuschen, ihn als den nur formlosen und heftigen Mann von Charakter erscheinen lassen inmitten einer verderbten Umgebung, als den gründlichen Denker und Menschenkenner, als den Forscher, welchem Erkenntniß der Wahrheit über die Lust am Schein geht, der lieber aufrichtig gehaßt sein will, als heuchlerisch geliebt, und der im souverainen Stolz der Bedürfnißlosigkeit es unter seiner Würde hält, einen Gedanken zu unterdrücken, oder seine Worte zu wählen, aus Rücksicht auf irgend Jemandes Gunst oder Ungunst. Der Dichter verfolgt auch diese philosophische und biedermännische Derbheit unerbittlich bis in ihre innerste Quelle, und weit entfernt diese lauter und gesund zu finden, macht er die ganze barocke Erscheinung zum Gegenstand seiner schärfsten Satire. Wie bei Antisthenes sieht bei Apemantus die Eitelkeit aus allen Löchern des philosophischen Mantels hervor, und was

fast noch schlimmer: sein sauertöpfisches, unwirsches Betragen erweist sich wie bei dem Bastard Don Juan in „Viel Lärmen um Nichts“ als die widerwärtige Krankheitserscheinung einer von Grund aus einseitigen und mangelhaft angelegten Natur, die ihre Unfähigkeit fühlt, im Kampfe um die Güter und Genüsse der Welt zu concurriren und nun in feindselig-hochmüthigem Auftreten gegen alle Umgebungen wenigstens ein erkünsteltes Bewußtsein der eignen Ueberlegenheit und Selbstständigkeit zu retten sucht. So variiren seine Herzensergießungen öfters plump und roh, aber auch nicht selten sehr fein und scharf das Thema von der Selbstsucht und Falschheit der Welt. Einer seiner Aussprüche wurde als ächt Shakespeare'scher Ausdruck düsterer Weltverachtung schon oben citirt. Noch schärfer liefert er, am Ende des ersten Aktes, seinen Commentar zu den Liebenswürdigkeiten der sich verabschiedenden Schmarotzer-Gesellschaft:

„Welch ein Lärm ist das!
Grinsend Gesicht, den Steiß herausgekehrt!
Ob wohl die Beine jene Summen werth,
Die sie gekostet? Freundschaft ist voll Kahmen:
Der Falschheit Knochen sollen immer lahmen.
Kniebeugen macht treuherz'ge Narr'n bank'rutt.“

Aber wenn bis dahin schon die zudringliche Wiederholung und die beleidigende Rohheit seiner Kritik ästhetisch gegen ihn einnehmen mußte, so vollendet sein Auftreten gegenüber dem ins Elend gerathenen Timon seinen moralischen Bankerutt in schonungslosester Weise. In der Würde des überlegnen Philosophen tritt er, voll herzlosen, aufgeblasenen Dünkels, dem vom Glücke Verlassenen, an sich und der Welt Verzweifelnden entgegen. Er weist ihn höhnisch in die Sphäre der Weltleute zurück, aus der nicht Ueberzeugung und freier Entschluß (wie den Cyniker!), sondern äußerer Zwang ihn fortgetrieben. Dort solle er nun die Rolle des Schmarotzers spielen, da es mit der des Amphitryo zu Ende sei.

„Legt'st du dies bitt're kalte Wesen an,
Um deinen Stolz zu zücht'gen, wär' es gut!
Doch nur gezwungen thust du's: würdest Höfling,
Wenn du kein Bettler wärst. Freiwillig Elend
Krönt selbst sich, überlebt unsich're Pracht,
Die füllt sich selber an und wird nie voll,
Doch jenes g'nügt sich selbst.“

Diese „Philosophie", dieses lieblose Wühlen in den Wunden des vom Schicksal Getroffenen wird denn nun auch alsbald gründlich gewürdigt. Der gemeinen Schadenfreude gegenüber, die sich hier vergeblich mit dem Mantel erhabener Grundsätze bedeckt, richtet die vornehme Natur Timon's, in allem Jammer ihrer innersten Auflösung und Entzweiung, noch einmal in ihrer ganzen Würde sich auf. Apemantus und seine ganze, seit den Tagen des naiven Alterthums freilich nicht mehr in Uniform gehende Zunft, sie bekommen ihr vernichtendes Urtheil in den Worten des Dichters:

„Du bist ein Sklav', den nie der Liebesarm
Des Glücks umfing; ein Hund wardst du geboren.
Hätt'st du, gleich uns, vom Säugling her erstiegen
Die süße Folg', die schnell die Welt dem bietet,
Der frei darf winken jedem Reiz, der ihm
Gehorcht, du hättest dich gestürzt in Schwelgen,
Ganz ohne Maß."
„Was sollst du Menschen hassen?
Sie schmeichelten dir nie: was gabst du ihnen?
Armseligkeit von Ahnen her. Hinweg!
Wär'st du der Menschen Wegwurf nicht geboren,
Du würd'st ein Schurke und ein Schmeichler sein."

So weit bildet die Erscheinung des Apemantus ein nothwendiges, wenn auch an sich unerfreuliches Complement für das große Trauergemälde menschlicher Verkommenheit und Gemeinheit, welches dies düsterste der Shakespeare'schen Dramen entrollt. Es kam dem Dichter sichtlich darauf an, den großen Hebel des von ihm verurtheilten Treibens, die einseitige, alle humane Entwickelung vergiftende und zerstörende Selbstsucht auch über die Sphäre des Glücks und des Wohllebens hinaus wirksam zu zeigen, ihre Wirkungen zu schildern auch in den gefährlichen Stiefkindern des Glücks, welchen der erwachte Gedanke gerade nur die Augen öffnet über das ihnen Versagte, während ihnen gleichmäßig die unternehmungslustige Tüchtigkeit aufstrebender, activer Naturen fehlt und die glückliche Ruhe harmonischer, zufriedener Gemüther. Diesem Zwecke entspricht die Gestalt des Apemantus im Allgemeinen vortrefflich. Nur soll es damit nicht unternommen werden, ihre Durchführung in jedem Zuge als mustergültig und schön zu vertheidigen. Schon der ungewöhnlich breite Raum muß auffallen, welcher den im Grunde doch stets auf dasselbe

herauskommenden Sentenzen und Schmähungen des Cynikers gegönnt ist. Sein Auftreten in Gesellschaft seines für Handlung und Charakteristik gleich überflüssigen Doppelgängers, des Narren, erscheint geradezu als ein das Stück belastender Pleonasmus. Die ganze widerwärtige Scene, das Gezänk der Diener mit den beiden wüsten Gesellen, das für die Durchführung des dramatischen Plans zwecklose und an sich nichts weniger als anmuthige Geschimpfe erinnert stark an die Leistungen des Vice im vorshakespeare'schen Schauspiel und mag immerhin aus irgend einem alten, vielleicht von Shakespeare benutzten Stücke hier aufgenommen sein. Von der ungebührlichen Ausspinnung des Dialogs im vierten Akte war schon oben die Rede. Das leidenschaftliche und anfangs ächt dramatische Zusammentreffen der beiden Gegner verlängert sich, nicht zum Vortheil der scenischen Wirkung, in einen Austausch von Ansichten, die zwar in genauem Zusammenhange mit dem Grundgedanken des Stückes stehen, aber ohne Schaden für seine deutliche und gründliche Entwickelung und ohne alle störende Wirkung auf den Gang der Handlung auch wegbleiben könnten. Sie enthalten im Wesentlichen ein grelles und unerfreuliches Gemälde der Nachtseite des Lebens. Es werden jene trostlosen Zweifel ausgeführt die auch den Starken und Muthigen wohl überkommen, wenn unter dem Eindruck harter Erfahrungen der Glaube an die in der Menschheit unzerstörbar wirkende göttliche Flamme einmal sich verdunkelt, angesichts der massenhaften und täglichen Manifestationen der materiellen, thierischen Gewalten. Und am Ende artet dies an sich schon unerfreuliche Gespräch zwischen dem Menschenfeinde von Fach und dem Märtyrer der mit dem Leben zerfallenen Herzensgüte noch gar in ein wüstes Geschimpfe aus, bei dem von Einhalten irgend einer ästhetischen Grenze nicht mehr die Rede ist. Wenn Shakespeare hier durchweg Eignes gab, (und die tiefsinnige Verkettung der Gedanken, die rücksichtslose Energie der Schlüsse, sowie directe Anklänge an andere unzweifelhaft ächte Dichtungen dieser Periode macht dies durchaus wahrscheinlich), so haben wir hier sicher das Product einer jener tief eingreifenden Mißstimmungen vor uns an denen mächtige, productive, wenn auch kerngesunde Naturen öfter zu leiden haben, als die superkluge Selbstzufriedenheit der nüchternen Mittelmäßigkeit zu begreifen im Stande oder zu gestatten geneigt ist.

Das schärfste und wirksamste Schlaglicht endlich ließ der Dichter auf diese reich ausgestattete Gallerie menschlicher Verkommenheit fallen,

indem er auch den Vertretern des Edeln und Guten ihr Plätzchen in der großen Versammlung der Narren und Schurken keineswegs versagte. Es sind, wie man auf den ersten Blick sieht, die Diener, die einfachen, schlichten Leute, in welchen Ehrlichkeit, Herzensgüte, ja aufopfernder Edelsinn nicht untergegangen sind, während die höhern Klassen, bis auf den einzigen, später zu untersuchenden Alcibiades sich als Sklaven gemeiner Selbstsucht erweisen. Voran steht Flavius, vom Dichter mit besonderer Liebe gezeichnet.*) Schon inmitten des Festjubels, welcher die Eröffnungsscene noch füllt, ist seine wehmüthig ernste Gestalt unserer besorgten Theilnahme sicher. Wohl glauben wir ihm, daß er oft genug einsam dasaß, „beim steten Fluß des Brunnens“, daß er sein Auge strömen ließ, „wenn Vorsaal, Küch' und Keller voll gedrängt schwelgender Diener, die Gewölbe weinten vom Weinguß Trunkener, und wenn jeder Saal von Kerzen flammt' und von Musik erbrauste.“ War es doch schon lange sein trauriges Geschäft, Ländereien zu verpfänden, während sein Herr Juwelen wie Kieselsteine verschenkte, und Kredit zu suchen für den Mann, den seine Freunde verpflichteten, wenn sie ihm Gelegenheit gaben, ihre Schulden zu zahlen. Weit entfernt von stummer Wohldienerei hat er gewarnt

*) Daß Flavius in Anlage und Ausführung jedenfalls Shakespeare angehört, hat kein Ausleger bezweifelt, trotz seiner Identität mit dem Laches des alten Stückes. Seine ganze scharfe und fein beobachtende, dabei mäßige, milde und tiefsinnige Art spricht zu deutlich dafür. Schon in dem Berichte über die ersten Bittgesuche bei den Senatoren, in dieser Zusammenstellung wahrhaft plastischer, dem vollen Leben entnommener Züge wird Niemand Shakespeare's eigenthümliche Kunst verkennen. Ich meine die Stelle am Schlusse des zweiten Aktes:

„Einstimmig sprachen Alle, — keiner anders, —
Daß ihre Kassen leer, kein Geld im Schatz,
Nicht könnten wie sie wollten, — thäte leid —
Höchst würdig ihr — doch wünschten sie — nicht wüßten —
Es konnte manches besser — edler Sinn
Kann wanken — wär' nur Alles gut — doch Schade!
Und so, zu andern wicht'gen Dingen schreitend,
Mit scheelem Blick und diesen Redebrocken,
Halb abgezog'ner Mütz', kalt trocknem Nicken,
Vereisten sie das Wort mir auf der Zunge.“

Nicht weniger trägt das Auftreten des Flavius im vierten Akte deutlich den Stempel der Aechtheit, wie denn die Scene auch, zumal bei ihrer innern Nothwendigkeit für die Durchführung der Grundidee des

und gerathen, ist er selbst zudringlich geworden und hat sich nicht gescheut zu verletzen, um zu retten. Vergeblich führte er die furchtbare Logik der Zahlen gegen die Illusionen der gutherzigen Genußsucht heran: man antwortete ihm mit Ergüssen des Vertrauens und — mit Geldforderungen, wenn er zu rechnen begehrte. Nun bricht das lange vorher gesehene Unglück herein. Es liegt nicht in seiner Macht es zu wenden. Aber sein schlichter Sinn besteht glänzend die Probe, welcher rings um ihn alle die distinguirten Vertreter der Bildung und des Anstandes erliegen. Der mächtig erregte Selbsterhaltungstrieb bricht sich an einer Sittlichkeit, die weniger auf Erkenntniß und scharfem Denken als auf unverdorbener Herzensgüte beruht. Redlich theilt er sein Letztes mit den Gefährten, und auch das Wenige, was ihm dann noch bleibt, wird in seinen Händen zum sorgsam verwalteten Zehrpfennig des von Allen verlassenen, geliebten Herrn, dem er, inmitten der Paroxysmen des Menschenhasses, das Bekenntniß abzwingt:

„Verzeiht den raschen, allgemeinen Fluch,
Ihr ewig mäß'gen Götter! Ich bekenn' es,
Ein Mensch ist redlich!"

Drama's, von der Kritik nirgend angezweifelt ist. Um so bedeutsamer ist es nun für die Beurtheilung des Stückes, daß gerade in dieser Scene der Versbau sich als höchst mangelhaft und unvollendet erweist, während die extravaganten Ausbrüche Timons gegen die Banditen in regelmäßigen Blankversen geschrieben sind. Das Gespräch mit Flavius beginnt in Blankversen, wenngleich ziemlich gezwungen. Aber gleich die erste Antwort des Hausmeisters fällt in Prosa:

An honest poor Servant of yours.

Von den unvollendeten Versen, die im Verfolg sich finden, wollen wir hier garnicht sprechen. Aber die Scene enthält auch Verse wie diese:

Flinty mankind; whoseeyes do never give,

oder

You perpetual-sober Gods! I do proclaim etc.
If not an usuring kindness, and as rich men deal gifts etc.
Give to dogs
What thou deny'st to men; let prisons swallow'em
Debts wither'em to nothing: Be men like blasted woods etc.

Shakespeare hat in der tief-ernsten und von krankhafter Gereiztheit schwerlich ganz freien Stimmung, in welcher er den „Timon" schrieb, den Vers eben nicht mit der Eleganz behandelt, die ihm in guten Stunden zu Gebote stand, und es wird immer mißlich bleiben, irgend eine Scene dieses Drama's als unächt zu verurtheilen, weil sie ein paar harte oder unfertige Verse mehr hat als andere.

Und mit diesem schlichten, zuverlässigen Sinne, diesem starken, unverfälschten Rechtsgefühl inmitten einer von raffinirter Selbstsucht regierten Gesellschaft steht Flavius mit nichten allein. Er ist hier nur der ausgeführte, hervorragende Vertreter aller Personen des Drama's, welche durch die Niedrigkeit ihres Standes und durch die Nothwendigkeit reeller, bescheidener Arbeit aus der bevorzugten Gesellschaft verbannt werden. Ihm gleicht Flaminius, der dem Lucullus den „großmüthig" angebotenen Preis der gefälligen Lüge indignirt vor die Füße wirft, ihm Servilius, gegenüber der verschämten Gemeinheit des Lucius, und der dritte Diener, welcher angesichts der unverschämten Zartsinnigkeit des „an seiner Ehre gekränkten" Sempronius des Dichters Meinung von dem Werth zur Schau getragener Frömmigkeit in einem beredten Stoßseufzer vertritt. Selbst die Diener der Wucherer tragen entfernt nicht die Rohheit und Hartherzigkeit ihrer Herren zur Schau: es jammert sie sichtlich des geschlagenen Mannes, der mit Tropfen seines Blutes seine Schulden zahlen möchte. Auf das Mitgefühl, welches der rohe Soldat des Alcibiades an Timon's Grabe blicken läßt, mag ich hier kein Gewicht legen. Die ganze Scene ist zu sichtlich eingeschoben, um die Plutarchische Grabschrift an den Mann zu bringen, und die Nachlässigkeit ihrer Ausführung ist zu handgreiflich, als daß es verstattet wäre, hier an tiefere Intentionen des Dichters zu denken.*) Um so bedeutungsvoller dagegen ist die Bekehrung der Banditen. Die bittere Ironie, mit welcher Timon sie zu eifriger Fortsetzung ihres Handwerks auffordert, wirkt auf ihre rohen und verwilderten, aber natürlichem Gefühl noch nicht ganz entfremdeten Gemüther als eine heilsame, erschütternde Mahnung; ihre „Mysterien" fangen an, ihnen zu mißfallen, nachdem der „Feind des Menschengeschlechtes" sie ihnen, ohne es zu wollen, in der richtigen Färbung gezeigt. Der Eine faßt auf der Stelle einen guten Entschluß, der Andere ist zwar gegen Ueberstürzung, da sich zur Ehrlichkeit auch in der

*) Es läßt sich allerdings ungefähr vermuthen, daß Alcibiades den Soldaten abgeschickt hat, um den Timon zu holen, aber gesagt, oder auch nur angedeutet ist es nirgends. Die kleine, abgerissene Scene schwebt deshalb gänzlich in der Luft. Der schnelle Entschluß des ganz gewöhnlichen, der Schrift unkundigen Kriegers, die Inschrift in Wachs abzudrücken, zeigt von Seiten des Dichters weit mehr Bemühung, schnell und einfach zum Ziel zu kommen, als Rücksicht auf die auch nur annähernde Wahrscheinlichkeit des Vorganges.

miserabeln Friedenszeit schon noch Gelegenheit finden dürfte: aber er mag die Sache doch nicht verreden, während die fein gebildeten Künstler von dem Empfang bei Timon nur den Eindruck des fehlgeschlagenen Geschäftes davon tragen. Mit einem Worte: Die wenigen Lichtstrahlen, durch welche der Dichter das düstere Gemälde dieses Drama's erhellt, fallen durchweg auf dessen unscheinbarste Partien. Wenn gleichwohl, oder vielleicht gerade deshalb hervorgehoben wird, „daß der Dichter hier eine Fülle von innerm Zartgefühl zeige, eine unerschütterte Besonnenheit und Sicherheit des Blickes in den Haushalt der Vorsehung", so wollen wir dem durchaus nicht widersprechen. Es wird jeder Leser das Gefühl theilen, daß die im Timon geschilderte Welt geradezu unerträglich wäre ohne jene so schlichten und doch so beredten Zeugnisse für den unzerstörbaren Keim des Guten in der menschlichen Brust. Und doch dürfte diese allgemeine Anerkennung einer erschöpfenden Würdigung dieser Partien schwerlich genügen. Es wird hier daran erinnert werden dürfen, daß Shakespeare im Allgemeinen von der sentimentalen Verwechselung von Unbildung und Unverdorbenheit sehr weit entfernt ist, daß ihm die ursprüngliche, rohe Natur keinesweges höher steht, als die vom Geist beherrschte. Die utopischen Phantasien, welche Leute von reger Phantasie und von geringem Erkenntnißmuthe auch im sechszehnten Jahrhundert dem Ernst des Lebens entgegenstellten, sie fanden an dem welt- und menschenkundigen Dramatiker keinen gläubigen Anhänger. Wie er über die Ideale paradiesischer Ursprünglichkeit dachte, mit welchen europamüde Gefühlsmenschen die neuentdeckten Inseln des Oceans bevölkerten, darüber läßt die Gestalt des Caliban im „Sturm" keinen Zweifel, und ebenso deutlich sagt er in „Wie es Euch gefällt" seine Meinung über die herkömmlichen Schilderungen ländlicher Einfachheit und Naivetät. Die Volksscenen der historischen Stücke zeichnen fast ausnahmslos die von kurzsichtigster Selbstsucht getriebene, abwechselnd kindisch gutmüthige und kindisch grausame Menge, nicht die Offenbarungen jener mystischen Vox Dei der Rousseau'schen Schule. Wir haben in der Besprechung des „Coriolan" den Nachweis versucht, daß diese, wenn man will aristokratische Anschauungsweise, den Dichter hinderte, in Darstellung einer aufstrebenden, politisch befähigten Demokratie der Geschichte gerecht zu werden. Die Tugenden, welche Shakespeare Personen der untern Stände zu leihen pflegt, sind meistens nicht die der selbstständigen Einsicht und Thatkraft, sondern die der

hingebenden Treue und Anhänglichkeit. Wenn seine Satire Demagogen und ehrgeizige Emporkömmlinge mit unerbittlicher Schärfe trifft, so hat er dagegen ein warmes Herz und einen sehr richtigen Blick für tapfere Soldaten und treue, hingebende Diener, und die Flaminius, Servilius, Eros und Domitius aus Timon und dem verwandten Antonius stehen in sofern in der Shakespeare'schen Welt keinesweges als Ausnahmen da. Um so eigenthümlicher und auffallender ist dagegen die Ausschließlichkeit, mit welcher die Trefflichkeit und Tüchtigkeit der Dienenden und Abhängigen hier der bodenlosen Verdorbenheit oder auch der Schwäche ihrer Herren entgegentritt. Sie steht in der langen Reihe der Shakespeare'schen Dramen geradezu einzig da, und möchte mehr als alles Andere die Vermuthung rechtfertigen, daß schwere Mißstimmungen, vielleicht bittere Erfahrungen in den ihm zugänglichen höhern Kreisen den Blick des Dichters umdüsterten, als er diese ebenso unliebsamen als eindringlichen Darstellungen menschlicher Engherzigkeit, Schwäche und Selbstsucht schuf. Wenn die Lichtpartien in Timon und Antonius den Eindruck des Ganzen mildern, so schärfen sie ohne Zweifel, durch ihre absichtlich einseitige Vertheilung, den Eindruck der bittern Verstimmung, die aus jedem Zuge ihres mit sichtlicher Vorliebe gezeichneten Gegenbildes hervortritt.

In diesem Chaos gemein selbstsüchtiger Bestrebungen, weist nun der Dichter einem seiner am reichsten ausgestatteten Charaktere eine ebenso hervorragende als schwierige Stellung an. Es ist vor Allem dafür gesorgt, daß Timon nicht als der gewöhnliche Verschwender erscheine, dessen Natur mehr für die kleinern Maßstäbe und das reichere Detail der Komödie paßt, als in die großen, einfachen Verhältnisse des Trauerspiels und des ernsten Drama's. Gleich das Hauptkennzeichen jener Gattung fehlt ihm: die in der Eitelkeit wurzelnde Unfähigkeit zu richtiger Beobachtung der Menschen und Dinge. Es ist nicht der Köder gewöhnlicher Schmeichelei, welcher ihn in das Netz falscher Freunde gelockt hat. Als der dienstbeflissene Juwelier jenen albernen Gemeinplatz über den Werth des Steines losläßt, antwortet er kurz und treffend: „Ein guter Spott“ und lenkt dann das Gespräch, die Schmeichelei geflissentlich überhörend, mit vollendeter Feinheit auf den eben ankommenden Apemantus. Wir machen uns eher auf einen scharfen Kritiker, als auf einen leichtgläubigen Thoren gefaßt, wenn Timon dem Maler entgegnet:

„Das Bildwerk ist beinah der ganze Mensch,
Denn seit Ehrlosigkeit mit Menschheit schachert,
Ist er nur Außenseite. Diese Färbung
Ist, was sie vorgiebt.“

In demselben Sinne thut Timon jenen oben erwähnten Ausspruch über den Werth der „Ceremonie“, der gleißnerischen Maske, hinter welcher niedrige Gesinnung nur zu bequem sich verbirgt, und seine ganze gelassene, vornehme Haltung gegenüber dem Afterphilosophen, dem bissigen Cyniker, läßt deutlich durchblicken, daß er diese affectirte Derbheit und Biederkeit ebenso übersieht, wie die gekünstelte Ergebenheit und Geschmeidigkeit der auf seinen Beutel speculirenden Weltleute. Nichtsdestoweniger bleibt es keinen Augenblick zweifelhaft, daß er, mit seiner Einsicht, seinem Geschmack und seinem kolossalen Reichthum, diesem kleinlichen, von ihm weit übersehenen Geschlecht zur Beute bestimmt ist. Wir sehen den Privatmann von Anfang an in einer Lebensweise, deren Anforderungen kaum fürstliche Reichthümer auf die Dauer genügen können. Er spricht kaum ein Wort, ohne zu schenken. „Was er redet, ist Schuld. Verpflichtet für jedes Wort ist er so mild, daß Zins dafür er zahlt.“ Juwelen, Rosse, Silbergeschirr, Kunstwerke werden über den Werth bezahlt, um sie „den Freunden“ aufzudringen. Die Tafel des königlichen Amphitryo ist immer besetzt, seine Weine fließen beständig, seine Hand ist nimmer geschlossen. Wer einen guten Gewinn machen will, hat nur nöthig, seine überflüssigen Sachen dem Timon zu schenken. In seinen Händen fohlt der geschenkte Gaul dem klugen Geber „treffliche Rosse“; besäße er die Welt, seine Freigebigkeit würde sie erschöpfen wie Flaminius nur zu richtig bemerkt. Den Versuchen des treuen Dieners, ihn aufzuklären über das unvermeidlich bevorstehende Ende, weicht er nach Art der Verschwender geflissentlich aus, und selbst die unerfreuliche Neigung aller Schwächlinge, am Tag der Abrechnung die Schuld auf fremde Schultern zu wälzen, sie ficht ihn auf einen Augenblick an. Mit einem Worte: Timon's Thaten sind die des kurzsichtigsten, schlafffsten Verschwenders, seine Worte die des Mannes von überlegener Bildung und Einsicht und von umfassender, gründlicher Kenntniß der Welt.

Es fragt sich nun: Ist dieser Widerspruch wirklich oder scheinbar? Und wenn das Letztere: Was that der Dichter, um die Ausschreitungen seines Helden gegenüber der Grundanlage desselben verständlich zu machen, in den Wandelungen des dargestellten Charakters

die psychologische Wahrheit und Nothwendigkeit, dieses spezifische Kennzeichen seiner ächten Schöpfungen, anschaulich und wirksam zu erhalten, und so auch dem Schroffen, Düstern und Unliebsamen unsere Theilnahme zu sichern?

Unserer Ansicht nach hat Shakespeare hier diesen wesentlichsten Anforderungen des ernsten Drama's in der Andeutung der Motive trefflich genügt. Wenn sich dasselbe von deren harmonischer, gleichmäßiger Durchführung sagen ließe, so stände Timon sicherlich auch für die populäre Wirkung in erster Linie da.

Von höchster Bedeutung, und mit Virtuosität ausgeführt, ist zunächst die Darlegung des geistigen und gemüthlichen Prozesses, in welchem gerade die trefflichste Eigenschaft des Helden, in Verbindung mit einer Schwäche, die mit Nothwendigkeit wirkende Ursache seines Unterganges wird. Timon bleibt liebenswürdig, auch in den ärgsten Verirrungen, denn er ist nicht Verschwender aus Eitelkeit noch aus gemeiner Genußsucht, sondern aus reiner, ächter Güte des Herzens. Und diese Humanität macht ihn wiederum zuerst zum Verschwender, dann zum Menschenfeinde, weil ein wesentlicher Irrthum über eine Grundbedingung alles menschlichen Gedeihens ihr die verderbliche Stärke und Ausschließlichkeit einer tragischen Leidenschaft giebt.

Ueber den ersten Punkt macht der Dichter jeden Zweifel unmöglich. Er zeigt seinen Helden von vorn herein in einer unzweideutigen Probe. Unter die Huldigungen der Schmeichler, unter die Anerbietungen der nur allzu bereiten und allgegenwärtigen Diener der Ueppigkeit und der Pracht mischt sich der Hülferuf des vom Unglück bedrängten Freundes. Timon, als ihm des Ventidius Verhaftung gemeldet wird, fragt nicht nach der Ursache, noch weniger nach Sicherheit und Bürgschaft. Von jenem feinen Instinct, mit welchem die landüblichen Dutzend-Freunde in solchen Fällen den wunden Fleck des Unglücklichen treffen, um in tugendhaften Erörterungen über dessen Verschuldung die Stimme des Mitleids zu ersticken, von diesem unvergleichlichen Präservativ gegen unangenehme Consequenzen der christlichen Liebe ist in ihm Nichts zu bemerken. Er sieht nur die Noth des Freundes, und fragt nur die Güte des eignen Herzens um Rath:

„Nicht meine Weis' ist's, abzuschütteln Freunde,
Wenn meiner sie bedürfen. Weiß ich doch,
Sein edler Sinn ist solcher Güte werth,
Die wird ihm: denn ich zahl', und er sei frei!"

Und nicht augenblicklichen Beistand nur, er gewährt dauernde Hülfe. Es ist ihm nicht genug, dem Schwachen aufzuhelfen, auch ihn zu stützen hält er für seine Pflicht, damit er nicht wiederum falle. Und wie hier für den Freund, so tritt er gleich darauf für den Diener ein, mit warmem, vollem Herzen und mit der ganzen Liebenswürdigkeit jener ächten Humanität, der die Förderung fremden Glückes weit mehr ein Genuß als ein Opfer und eine Anstrengung ist. Sehr mit Recht hat Gervinus hervorgehoben, wie sehr dieses Pathos des hingebenden, opferfreudigen Wohlwollens, dieses zur Leidenschaft gesteigerte Freundschaftsbedürfniß dadurch an Naturwahrheit gewinnt, daß Timon, in der glänzendsten Stellung, in der Blüthe des Lebens und gegenüber allen feinsten Lockungen der Sinne sich völlig frei zeigt von der bis auf einen gewissen Punkt stets egoistischen und isolirenden Geschlechtsliebe. Auch die Versuchungen des Ehrgeizes finden ihn unzugänglich, wie später sich zeigen wird. In reichem, vollem Strom, mit der ganzen Gewalt ursprünglicher Empfindung ergießt sich dieser Idealismus des Herzens, dieser Enthusiasmus des Wohlwollens und Wohlthuns in der Tischrede an die in Kundgebungen einer durchaus praktischen Sentimentalität wetteifernden Gäste:

„Wir sind dazu geboren, wohlthätig zu sein, und was können wir wohl mit besserm Anspruch unser eigen nennen, als unsere Freunde? O, welch ein tröstlicher Gedanke ist es, daß so Viele, Brüdern gleich, einer über des andern Vermögen gebieten können! O Freude, die schon stirbt, ehe sie geboren wird! Meine Augen können die Thränen nicht zurückhalten. Um ihren Fehler vergessen zu machen, trinke ich Euch zu!“

Ein Mann von diesen Gesinnungen kann Fehler an sich haben und Fehler machen; ja es ist unmöglich, daß er ohne schwere Irrungen im thatsächlichen Weltwesen zurecht komme. Der mit den ernstern Geheimnissen des Lebens nur ein wenig vertraute, auf That und Wirkung gerichtete Mann wird sich sehr hüten, ihn zu seinem Vertrauten oder gar zu seiner Stütze zu machen. Aber was ihm auch begegne und was er thue, seine Schicksale und seine Irrungen werden unserer Theilnahme werth bleiben, wir werden ihn weder gleichgültig, noch lächerlich, noch hassenswerth finden. Der unverlierbare Stempel der Natur und der Wahrheit schützt seine Gestalt vor der Verwechselung mit den Mißgeburten der kleinlichen, selbstsüchtigen Schwäche. Der sinnliche und eitle Verschwender gehört ins Lustspiel.

Den Märtyrer des einseitigen, ungezügelten Wohlthätigkeits- und Freundschafts-Dranges durfte Shakespeare mit vollem Rechte in den Mittelpunkt eines seiner ernstesten Trauerspiele setzen.

Aber freilich liegt hier denn auch, dicht neben Timon's tragischer Berechtigung, seine tragische Schuld. Shakespeare hat in seinem tief sittlichen Instinct auch hier dafür gesorgt, daß der aufmerksame Leser über diesen wichtigsten Punkt keinen Augenblick im Zweifel bleibe. Schon in den Entzückungen jenes schönen Gefühlsergusses spricht der verhängnißvolle Irrthum sich aus, welcher vollkommen hinreicht, Timon's edle und liebenswürdige Anlage so verderblich für ihren Träger, als für den ganzen Kreis seines Einflusses zu machen. Er fällt, nicht willkürlicher Bosheit oder dem unglücklichen Zufall, sondern der unerbittlichen Logik des Weltlaufes als beklagenswerthes, aber nicht als unschuldiges Opfer. Durch die Gunst des Schicksals verwöhnt, hat er keine Ahnung von jenem Gesetz, welches alles menschliche Gedeihen an den Austausch von Anstrengungen und Leistungen bindet, und jedem Genuß, auch dem des Wohlthuns, in den Grenzen der schaffenden, den Verbrauch ersetzenden Kraft das natürliche Maß setzt. Das Leben wird ihm von Liebe und Genuß getragen, nicht von Arbeit und Pflicht. Den liebenswürdigen Kommunismus eines Studenten-Kränzchens möchte er auf die ernst schaffende Gesellschaft übertragen. Die raffinirte, geistige Genußsucht und Schlaffheit, welche, ein verderbliches Schmarotzergewächs, auf dem Stamm jener überschwänglichen Güte gedeiht und von ihrem besten Marke sich nährt, wird von vorn herein, Niemandem entgehen: ganz augenscheinlich aber tritt sie in Timon's Benehmen gegenüber der ersten, ernsthaften Verlegenheit zu Tage. Die von dem Dichter wahrlich nicht gesparte Satire gegen die gemeinen, egoistischen Schmarotzer kann und soll uns die Thatsache nicht verbergen, daß Timon sie denn doch auf eine harte Probe setzt, wenn er verlangt, daß sie durch ihre sicheren Verluste ihn in den Stand setzen, noch ferner ohne Anstrengung die unerschöpfliche Vorsehung zu spielen. Weit mehr in ihrer frühern Begehrlichkeit als in der jetzigen Weigerung an sich liegt ihre Schuld. Es ist hier, im Wendepunkte des Drama's, Leiden, Verschuldung und Anspruch auf Mitgefühl mit feinstem Takte vertheilt. Der Kenner Shakespeare's wird durch die wesentlichsten und eigenthümlichsten Vorzüge des Meisters erfreut: durch die Vielseitigkeit und die gelassene Unparteilichkeit und Gründlichkeit, mit welcher der Lieblingssohn der

Natur die Wege seiner „ewig mäßigen Göttin“ in Verwickelung und Lösung menschlicher Lebensfragen erspäht und enthüllt, und mit unbestechlichem Sinn, wie im Schuldigen den Unglücklichen, so auch im Unglücklichen den Schuldigen zeigt. Es läßt sich vom Standpunkte der dramatischen Technik wie von dem eines weichen Gefühls gewiß Manches erinnern gegen das Gemälde einer bis zu tödtlichem Wahnsinn gesteigerten Verbitterung, in welches nach jenem Festmahl des Hohns und der Verzweiflung die Scenen des vierten und des fünften Aktes sich verlieren. Timon's Verkehr mit den Glücksjägern, welche das Gerücht seines wieder erstandenen Reichthums zu ihm in die Einöde lockt, ist jedenfalls weit mehr dialogische Entwickelung und Variirung eines theoretischen Gedankenganges, als die eigenthümlichen Bedingungen einer ächten dramatischen Wirkung dies wünschenswerth machen. Es wurde schon bemerkt, daß namentlich das Gezänk mit Apemantus die Handlung geradezu zum Stillstand bringt, und an den bis zu einem wahren Rausch selbstquälerischen Grimmes sich steigernden Verwünschungen gegen die Menschheit wird auch der aufrichtigste Shakespeare-Enthusiast sich kaum ästhetisch erbauen. Und doch trifft Tadel und Mißbehagen hier weit mehr Ausführung und Form, als den Grundgedanken, das Verhältniß dieser Scenen zu dem Plane des Drama's. Es war ein sehr glücklicher Umstand für den Dichter, daß seine Quellen ihm die Sage von dem Goldfunde des Timon entgegenbrachten. Weit entfernt, dieses Moment der Fabel zurückzuweisen, hätte der Dichter es nöthigenfalls erfinden müssen, um den wohl angelegten Grundzügen seines Bildes die Stärke und Wahrhaftigkeit zu geben, deren sie für eine tragische Wirkung bedurften. Nach der Katastrophe seines Glückes sahen wir Timon in der Normalstimmung der in ihren Lieblingshoffnungen getäuschten, von ihren Idealen im Stiche gelassenen Sterblichen. Sein Zorn schießt weit über sein Ziel hinaus. Statt sich selbst anzuklagen, oder doch an die sich zu halten, welche ihn verletzt, erklärt er der Natur der Menschen, dem Organismus der Gesellschaft, allen Grundgesetzen der Dinge den Krieg. Er verflucht nicht nur die falschen Freunde, sondern die Vaterstadt, in der seine Unklugheit ihn allerdings mit den unliebsamsten Eigenschaften des civilisirten Menschen in schmerzliche Berührung brachte. In der Einöde sucht er vergeblich den falsch erfundenen Genossen des Glückes und sich selbst zu entfliehen. Das Alles kennzeichnet ihn ohne Zweifel als einen Kranken, der heftige

Schmerzen erduldet. Ob aber diese Krankheit das Herz ergriffen hat, ob wirklich der für tragische Rührung unerläßliche Grad geistigen Leidens und geistiger Kraft hier zur Anschauung kommt, das wird sich erst zeigen, sobald wir über die Quelle und die Natur jenes Schmerzes uns klar werden. Es wird sicher nicht gleichgültig sein, ob der Verlust der Glücksgüter oder die Zerstörung seines Humanitäts-Ideals die Flüche Timon's dictirt, ob Timon in erster Linie seine reich besetzten Tafeln oder die hochherzigen Entzückungen seines Freundschafts-Enthusiasmus betrauert. Auf solche Fragen antwortet nur die Erfahrung, und darum ist es ganz wesentlich, daß Timon das Gold findet, daß er von allen Versuchern der frühern Tage sich mitten in seinem Jammer plötzlich wieder umringt sieht. Der gewöhnliche, ins Unglück gerathene Verschwender dürfte einer Phrynia und Timandra leichtes Spiel machen, wenn sie ihn, respective seinen neu gefüllten Beutel zur Rückkehr laden. Oder hätte die erste Enttäuschung das sorglose Vertrauen des naiven Genusses denn doch unheilbar erschüttert, so würde die regelrechte Umwandelung des Verschwenders in den Geizigen allen tragischen Empfindungen ein Ende machen. So aber vermißt man unschwer an der Unwirksamkeit des Heilmittels nicht nur die Stärke, sondern auch die außergewöhnliche Natur der Krankheit. Wir fühlen uns jetzt zweifellos einem tiefen und bedeutenden Charakter gegenüber, der seine maßgebenden Antriebe nicht von Außen erhält. Wir finden es natürlich und glaublich, wenn nach dieser entscheidenden Probe auch der Ehrgeiz, oder wenn man will, die Vaterlandsliebe sich unwirksam erweist gegen die Schmerzen des unheilbar verletzten Gefühlsmenschen, und die Zurückstoßung des treuen Flavius verwandelt sich aus einer rohen That eines halb Verrückten in den erschütterndsten Schmerzensausbruch einer unsäglich leidenden, für ganz andere Gefühle geschaffenen Seele. Nun erst gewinnen jene Worte ihre volle, schwere Bedeutung:

„Verzeiht den raschen, allgemeinen Fluch,
Ihr ewig mäß'gen Götter! Ich bekenn' es,
Ein Mensch ist redlich — hört mich recht — nur Einer,
Nicht mehr, versteht, — und der ist Hausverwalter.
Wie gern möcht' ich die ganze Menschheit hassen,
Du kaufst dich los: doch, außer dir, trifft Alle
Mein wiederholter Fluch!"

So findet die schönste Erfahrung des Lebens in dem erstorbenen

Herzen keinen Keim des Vertrauens und des Muthes mehr vor. Dieser Strahl aus dem Allerheiligsten der unverwüstlichen Natur glänzt auf den Unglücklichen machtlos herab, wie die Wintersonne auf die in Schnee begrabene Landschaft. Wir haben nach dem, was wir gesehen, nur noch das Gefühl tiefen Mitleids für den an thatloser Gefühlsüberspannung untergehenden, aber reich begabten und jedenfalls aller Gemeinheit vollkommen unzugänglichen Mann. Die Katastrophe verwandelt sich, wie es das Drama verlangt, in die unvermeidliche Erfüllung eines uns anschaulich gemachten Naturgesetzes. Das geistige und sittliche Leben des tief-ernsten Gedichtes, einmal in's Bewußtsein gedrungen, läßt die einzelnen Mängel der Ausführung zwar nicht übersehen oder gutheißen, aber doch ohne wesentliche Störung und vor Allem ohne Verkennung des hier wahrlich sich nicht verleugnenden Dichters ertragen.

Es bliebe nun noch die Frage nach des Alcibiades und seiner Episode Bedeutung für den hier entwickelten Grundgedanken des Stückes. Daß wir sie nicht im Sinne der Gegner und Verurtheiler des „Timon" zu beantworten gedenken, läßt aus dem bisher Gesagten sich unschwer errathen: aber auch nur von einer Schwierigkeit des Verständnisses oder von einem Befremden, als über eine bei Shakespeare ungewöhnliche Wendung der Fabel oder der Charakteristik kann für einen Kenner des Dichters hier die Rede nicht sein. Shakespeare stellt diesen Alcibiades seinem Timon gegenüber, wie den Laertes dem Hamlet, wie den thatkräftigen Edgar dem verzweifelnden Lear. Es ist seine alte, bewährte Art, wo er den Verlauf eines ungewöhnlichen geistigen Zerstörungsprocesses zu schildern hat, daß er den tragischen Helden durch eine anders geartete, mit ähnlichen äußern Verhältnissen ringende Natur gewissermaßen ergänzt und erläutert. Der durchaus verschiedene Verlauf des Conflicts verlegt dann mit Nothwendigkeit den Schwerpunkt der Theilnahme von der Oberfläche der Handlung in die Tiefen des Gefühls und des Gedankens, die feinsten Reflexionen des Dichters über den einen Charakter verkörpern sich ächt dramatisch in den Worten und Handlungen des andern, die ganze Zeichnung gewinnt eine Vollständigkeit und Anschaulichkeit, wie keine noch so pathetischen und gedankenreichen Monologe sie gewähren. So benutzte Shakespeare denn auch hier mit gutem Bedacht einen oberflächlichen Wink seiner Quelle*) und führte den Alcibiades, den Mann

*) Ueber Alcibiades fand Shakespeare bei Paynter und Plutarch

des kecken Entschlusses und der muthigen, ja verwegenen That in ganz ähnliche Verhältnisse wie die, deren Wirkung auf Timon er darstellen wollte. Wie Timon unter den Männern des Besitzes und der feinen, geistigen Bildung, so tritt Alcibiades unter den Kriegern Athens auf, als die Stütze und Zierde des Staats. Der Instinct der geistigen Aristokratie zieht ihn zu dem Manne, dessen Charakter und Bildung über die der Menge wenigstens ebenso hervorragen, wie die Gaben des Glückes, um derentwillen man ihn mit zweideutigen Huldigungen feiert. In Glück und Ruhm knüpft sich die Freundschaft, und nur zu bald wird ihr Gelegenheit, sich im Unglück zu bewähren. Wie Timon an seinen idealistischen Vorstellungen von Recht und Bedeutung des Besitzes, so scheitert Alcibiades an seiner „exaltirten" Auffassung männlicher Ehre. Der Eine rechnete bei Schmarotzern und Wucherern auf opferfreudige Anhänglichkeit an einen verarmten, und noch dazu großmüthigen und edelherzigen Amphitryo. Der Andere verlangt von trockenen, engherzigen Geschäftsmännern Verständniß und Duldung für das überkühne Aufbrausen eines beleidigten Helden; er spricht ihnen von Dankbarkeit, er verwundert sich, wenn sie den Mann hassen und fürchten, dessen starker Arm ihre Schwäche geschützt hat. So sieht denn der Feldherr nach Erringung des Friedens sich von seinen „politischen und besonnenen" Vorgesetzten bei erster Gelegenheit beschimpft, verkannt, geächtet, während der Enthusiast des Wohlthuns von den Tischfreunden durch stürmische Schuldforderungen und höhnische Vorwürfe über den Werth des Geldes belehrt wird. Die Nichtachtung der thatsächlichen, wenn auch nichts weniger als erfreulichen Verhältnisse, die Hingabe an ein ausschließliches und maßloses, wenngleich edles Gefühl, rächt sich gleich empfindlich an beiden über das Gemeine emporragenden Naturen. Aber dann scheiden sich ihre Wege. Alles Folgende predigt so recht aus des Dichters tiefstem Herzen die Wahrheit, daß entschlossenes Wirken, nicht aber Raffinement des Empfindens und Denkens die Luft ist, in welcher das dem Sterblichen vergönnte Maß von Lebensglück zur Reife gedeiht. Es wird Niemandem einfallen, die Gestalt des Alcibiades den Muster-Helden der Historien an die Seite zu setzen, oder

---

nur die kurze Bemerkung, daß Timon in seinem Unglück viel mit ihm verkehrte, und zwar, wie er zu Apemantus sagte, weil er voraussah, daß die Athener durch Jenen Viel würden zu leiden haben.

ihn als dramatische Figur nur mit dem ihm zunächststehenden Laertes zu vergleichen. Eine flüchtige Skizze ist eben kein vollendetes Gemälde; aber auch die Skizze zeigt dem Kenner die unterscheidenden Züge und die Intentionen des Meisters. Sie treten hier scharf und unverkennbar hervor in dem trefflich durchgeführten Gegensatz, welcher in der ernsten Prüfung des Unglücks den thatkräftigen, wenn auch entfernt nicht sittlich vorwurfsfreien Mann von dem Gefühlsmenschen scheidet: Dort entschlossene, von moralischen Scrupeln unbeirrte Rachsucht, die aber ihr wesentliches Ziel im Auge behält, nicht maßlos von dem Schuldigen auf Unschuldige sich ausdehnt und auch im höchsten Affect die Grenzen des Ausführbaren und Zweckmäßigen einzuhalten versteht: Hier gänzlich thatlose und unpraktische, aber Nichts unterscheidende, Nichts respectirende Wuth. Es ist kaum ein ungleicheres Paar denkbar, als der wurzelgrabende Misanthrop, der in Vorstellungen scheußlichster Grausamkeit schwelgt, der nur von zerhackten Säuglingen und ermordeten Priestern träumt und am Ende Niemandem als sich selbst Etwas zu Leide thut — und daneben der beleidigte, zornige Staatsmann und Krieger, ohne Scrupel das Schwert gegen die persönlichen Gegner ziehend, und wären sie von der ganzen Majestät des Gesetzes und des Vaterlandes umgeben; aber dabei, nachdem der erste Ausbruch des Ingrimms vorüber, voll gelassenen Humors, seinen alten, nicht durchweg saubern und mustergültigen Neigungen und Freuden ergeben, voll schöner, menschlicher Theilnahme für die feiner, aber weniger fest und gesund gefügte Natur des Schicksalsgenossen, mäßig im Glück, darum siegreich in der letzten Entscheidung, und Alles zu Allem gerechnet, gerade aus dem Stoffe geformt, der im Kampf mit der argen Welt sich am besten bewährt, weil er edel genug ist, um in ihrem Schmutz sobald nicht zu rosten, und doch wieder von der festen, grobkörnigen Härte, die auch bei einem heftigen Anprall so leicht nicht nachgiebt.

Dies der greifbar zu Tage liegende ächt Shakespeare'sche Grundgedanke jener mehrfach angegriffenen und angezweifelten Episode. Daß ihm die Vollständigkeit der Ausführung keineswegeß vollkommen genügt, wurde schon zugegeben. Ja noch mehr: Es ist hier der Ort eines Umstandes zu gedenken, welcher mehr als Alles sonst von der Kritik Gerügte die Aechtheit des Timon verdächtigen könnte, und den die Pietät gegen den Dichter nicht verleugnen noch entschuldigen darf, zumal da es nicht schwer ist, den Fehler zu seiner Quelle zu verfol-

gen. Ich habe jene Stellen im Sinne, in welchen von den Verdiensten Timon's um den Staat, von seiner Trefflichkeit als Politiker und Feldherr die Rede ist. Solche Verdienste und Eigenschaften werden ihm zuerst von Alcibiades ausdrücklich nachgerühmt, da er dem verzweifelnden Misanthropen in der Einöde begegnet:

„Mit Leid vernehm' ich, wie
Athen, verrucht, hat deines Werths vergessen
Und deines tapfern Streits, als Nachbarstaaten,
Wenn nicht dein glücklich Schwert war, es bewältigt."

Und eine glänzende, ausdrückliche Bestätigung erhält diese Andeutung, als die Senatoren in ihrer Noth an den Entflohenen sich wenden, als an die letzte Hoffnung des Heils. Es ist deutlich genug, wie bequem dem Dichter diese Wendung sein mußte, um die Proben zu vervollständigen, deren Ausfall unser Urtheil über Timon's Zustand und Wesen bestimmen muß. Die Unheilbarkeit des Gemüthskranken und somit die Nothwendigkeit der tragischen Katastrophe gewinnt ohne Zweifel an Evidenz durch Timon's Verhalten gegenüber den für ihn stärksten Lockungen, denen der Ehre und der Vaterlandsliebe. Aber diese Erwägung kann die Thatsache nicht entschuldigen noch verdecken, daß jene plötzlich geltend gemachten Eigenschaften des Helden nicht nur unerwartet und unvermittelt an seinem für uns bereits fertigen Bilde hervortreten, sondern daß sie mit dessen wesentlichen und unzweifelhaften Grundzügen geradezu im Widerspruch stehen. Es ist weder zu begreifen, wie aus einem praktischen, durch schwere Leistungen bewährten und mithin welterfahrenen Manne solch ein phantastischer Freundschaftsschwärmer werden konnte, noch (und das Letztere viel weniger), wie der im Leben geprüfte Feldherr und Staatsmann, wenn eine Gefühlsverirrung ihm ja jene Täuschungen zuzog, darüber in so unheilbare Verzweiflung und Verbitterung stürzen konnte. Jene Aeußerungen des Alcibiades und der Senatoren widersprechen Allem, was wir von Timon in unmittelbarer, überzeugender Wirklichkeit sahen; sie können keine andere Geltung beanspruchen, als die eines mehr bequem als zweckmäßig gewählten Auskunftsmittels für die äußere Verknüpfung der ohnehin lose genug zusammenhängenden Fabel, und erklären sich nur aus der sehr ungleichen, unvollendeten Mache, welche, an mehr als einer Stelle nur zu sehr bemerkbar, der Wirkung des so bedeutend angelegten Drama's nicht wenig Abbruch thut. Um so entschiedener athmet aber die Schlußwendung ächt Shakespeare'schen

Geist. Wie über dem Grabe Romeo's und Julia's die feindlichen Geschlechter sich die Hand zur Versöhnung reichen, wie nach den düstern Katastrophen des Lear, des Macbeth, des Hamlet die Aussicht in eine heitere, menschlichere Zukunft sich öffnet, so konnte dem Dichter auch dieses unerfreulichste Gemälde menschlicher Schwäche und Verirrung den versöhnenden Blick auf die Harmonie des von dem unwandelbaren göttlichen Rathschluß getragenen großen Ganzen nicht trüben.

„Führt mich in eure Stadt, und mit dem Schwerte
Bring' ich den Oelzweig: Krieg erzeuge Frieden,
Und Frieden hemme Krieg; Jeder ertheile
Dem Andern Rath, daß Eins das Andre heile."

Mit diesen Worten der Vernunft und der Versöhnung schließt dasjenige der Shakespeare'schen Trauerspiele, in dessen schrillen Dissonanzen man vielleicht nicht mit Unrecht mehr als in irgend einem andern einen Nachklang subjectiver, tiefgreifender Mißstimmung des Dichters herausgehört hat, der sonst mit so unnahbarer Keuschheit sich hinter seinen Werken verbirgt. Mögen sie zu guter Vorbedeutung hier an dem Marksteine stehen, an welchem diese Betrachtungen von jenen tief-ernsten Darstellungen der Räthsel des Weltlaufs zu den mannigfaltigen und zahlreichen Gemälden sich wenden, in welchen Shakespeare mit heiterm Behagen entweder die tausendgestaltigen Irrwege menschlicher Schwäche und Thorheit beleuchtet, oder durch Darstellungen kerngesunder, in harmonischem Gleichgewicht schwebender Menschlichkeit der Gesundheit des eigenen Geistes und Herzens das sprechendste Denkmal setzt.

Die Lustspiele.

Vorbemerkung.*)

Auf die vielfachen Beziehungen des Shakespeare'schen Lustspiels zu den Arbeiten seiner Vorgänger, namentlich Lily's, wurde schon in der dritten Vorlesung des ersten Bandes hingewiesen (S. 79 ff.), auch war dort von der Bedeutung die Rede, welche die Sitte, der Unterhaltungs- und Umgangston seiner Zeit hier noch weit mehr als in den ersten Dramen gewinnen mußte. Hier sei jenen vorläufigen Bemerkungen noch ein kurzes Wort hinzugefügt über die Stellung des Verfassers zu dem neuerdings heftig entbrannten Streit über den dichterischen Werth oder Unwerth jener Stücke, und über das Verhältniß der Shakespeare'schen Komödie zu der der Franzosen, welche letztere seit Moliere's Zeiten für den Geschmack des europäischen großen Publikums im Ganzen maßgebend geblieben ist.

Daß Shakespeare's komische Wirkung dem Einfluß der Jahrhunderte nicht so siegreich widerstanden hat, wie sein tragisches Pathos, wird von vorne herein jeder unbefangene Beobachter unserer Theaterwelt zugeben müssen. Wie viele Unterschriften würde heute wohl jenes Urtheil finden, mit welchem der anonyme erste Herausgeber von Troilus und Cressida sein Unternehmen empfahl? „In Shakespeare's Lustspielen sei soviel treffliches Salz, daß sie wegen ihrer Ergötzlichkeit in jenem Meer entstanden zu sein scheinen, welches die Sinne angreife.

*) Vergl. Kreyssig Shakespeare-Fragen S. 149 ff. Diese Vorbemerkung reproducirt einen Theil der Abhandlung über Shakespeare's Lustspiele.

Keines unter diesen allen aber sei sinnreicher als „Troilus und Cressida.“ Auch „daß die größten Feinde des Theaters gerade an Shakespeare's Lustspielen Geschmack finden“ dürfte heute, wenn überhaupt, so doch in ganz anderem Sinne wahr sein, als es damals geschrieben wurde. Es sind im Grunde nur wenige Stücke, die wirkliches Bürgerrecht auf unsern Bühnen behaupten. Falstaff, der wahre Falstaff, dessen komische Kraft freilich in der ganzen Weltliteratur schwerlich ihres Gleichen findet, gehört dem historischen Drama an, nicht der Komödie. Sein Namensvetter in den „Lustigen Weibern“ ist mit ihm nicht zu vergleichen. Aus der Reihe der Lustspiel-Gestalten sind wirklich auf der Bühne lebendig geblieben: der tolle Petruccio und sein zänkischer Kutscher, der ehescheue Benedix und die spottlustige Beatrice, Malvolio, „der eitle, ungesalzene Schuft“ und sein Feind, Junker Tobias nebst Christoph von Bleichenwang, endlich die närrischen Liebespaare und die kunstbegeisterten Handwerker des „Sommernachts-Traums“. „Verlorne Liebesmühe“ ist mit gutem Grunde das Entzücken der Shakespeare-Kenner, jetzt, wie in den Tagen, als Goethe und seine Straßburger Genossen sich in den Cultus der Wortwitze und Concepte vertieften; aber auf die Bühne werden sich selbst unsere heißblütigsten Shakespeare-Enthusiasten kaum damit wagen. Selbst das liebliche „Wie es euch gefällt“ erringt da bekanntlich kaum Achtungs-Erfolge, wie wir es noch neulich an Oechelhäuser's sehr geschickter Bearbeitung erlebten: um von Stücken wie „die Veroneser“ „Ende gut Alles gut“, „Troilus und Cressida“ gar nicht zu sprechen. Und so stehen denn auch unter den theoretischen Angriffen, welche seit dem Jahre 1864 immer kühner dem Shakespeare-Cultus den Krieg erklären, die gegen die Lustspiele gerichteten Vorwürfe mit in erster Linie: Nicht nur an consequenter Handlung fehle es ihnen, sondern auch an wahrer und eingehender Charakteristik *), sie sei im Grunde nur ein phantastisches Spiel, ein Sammelplatz für alle jene ergötzlichen Unwahrscheinlichkeiten, welche die Phantasie aus Trägheit oder Laune nur an einem dünnen Faden zusammenreiht, um aus ihnen allerlei bunte Verknüpfungen zu bilden, die uns erheitern und interessiren, ohne dem Urtheil der Vernunft Stand

*) Vergl. Humbert, Shakespeare, Moliere und die deutsche Kritik, 1869. Auch das bekannte Benedix'sche Pamphlet läßt sich natürlich diese Angriffspunkte nicht entgehen. Die eigentliche Quelle dieser Auffassungen dürfte sich wohl in Guizot's Werk über Shakespeare finden.

zu halten. Nur das Phantasie-Lustspiel wird damit dem Dichter von „Was ihr Wollt“ zugestanden, die Palme des Intriguen-Lustspiels aber für die Spanier, die der Charakterkomödie für Moliere und die andern Koryphäen der französischen Schule in Anspruch genommen.

Dem gegenüber wäre es nun gewiß thöricht leugnen zu wollen, (und der Verfasser dieses Werkes hat beiläufig nie an solches Leugnen gedacht), daß Shakespeare es in der That mit lückenloser Folgerichtigkeit der Handlung in seinen Lustspielen noch weniger genau nimmt, als in den ernsten Stücken. Ohne Unwahrscheinlichkeiten geht es in seinen Handlungen, wenn man genau und kaltblütig zusieht, so wenig ab, wie — bei den meisten andern Dramatikern eben auch und, was freilich schwerer wiegt, selbst zu moralischen Seltsamkeiten, wenn nicht Unmöglichkeiten, werden diese Unwahrscheinlichkeiten in den Lustspielen bisweilen gesteigert. Die „Veroneser“ muthen uns zu, einen Liebhaber für möglich zu halten, der von seiner verkleideten Braut Monate lang bedient und begleitet wird, ohne daß er sie erkennt, und an einen Bräutigam zu glauben, der seinem verrätherischen „Freunde“ aus purer Rührung über ein Wort der Reue die eigene, geliebte Braut anbietet; die tragische Verwickelung in „Viel Lärmen um Nichts“ wird durch einen blinden Zufall und eine ganz unmotivirte Gemüthswandlung der meistbetheiligten Personen gelöst; in „Wie es Euch gefällt“ bekehren sich die beiden Bösewichter ohne andern sichtlichen Grund, als weil das Stück aus ist; der Schluß von „Troilus und Cressida“ bleibt uns alle Auskunft über das Schicksal der Hauptpersonen schuldig; eine einigermaßen vor dem nachrechnenden Verstande bestehende Handlung haben nur Ende gut Alles gut, Was ihr wollt und die Lustigen Weiber von Windsor, und selbst da müssen wir es dem alten geriebenen Falstaff zutrauen, daß er dreimal hintereinander in die gleiche Falle geht. Es ist wirklich von der Folgerichtigkeit und Wahrscheinlichkeit aller dieser Handlungen nicht viel Rühmens zu machen; nicht nur Moliere, sondern sehr viele Franzosen und Deutsche sind Shakespeare auf diesem Gebiet ganz gewiß überlegen.

Wie nun aber, wenn sich auf diesem Gebiete der Streit vielleicht nicht durchaus entscheiden müßte? Wenn dem Lustspieldichter auch außerhalb der verstandesmäßig durchgeführten Handlung noch Wege blieben, sein Ziel zu erreichen? das Ziel nämlich, welches das gute Lustspiel überhaupt verfolgt: durch komische Effecte uns angenehm zu

beschäftigen, unsern Blick für menschliche Dinge zu schärfen, uns zu heiterer Geistesfreiheit wie vermehrter Menschenkenntniß empor zu heben?

Soviel ist zunächst gleich einzuschalten: daß Shakespeare vielfach gar feine und wirksame Kunstmittel anwendet, um die Unwahrscheinlichkeiten der Handlung zu verdecken. Scenerie, Zeitcolorit, vor Allem ein Witz sprühender Dialog, der in seiner genialen Pracht und Fülle von Niemandem übertroffen worden ist, leisten in dieser Beziehung in den Lustspielen das Höchste; es herrscht da, was Einzelschönheiten, Schilderungen, überraschende und tiefe Gedanken angeht, eine wahrhaft königliche Verschwendung der Schätze des Geistes. Um nur an Einiges zu erinnern! Man denke an die Schilderung der Eifersucht in den „Irrungen", an die des verliebten Junggesellen in den „Veronesern", an die Glanzstellen des „Sommernachtstraums", an die Witzfeuerwerke in „Verlorne Liebesmühn", an die Weltweisheit des Jacques und des Probstein in „Wie es Euch gefällt", an die Schilderung der alten, schlichten Treue ebendaselbst, an die Verherrlichung einfacher, wahrer Musik in „Was ihr wollt"! Wer fände da ein Ende! Aber freilich, Alles das könnte den Dichter nicht retten, wenn es wirklich zu Recht bestände, daß seinen Lustspielen bei allen diesen Einzelschönheiten die „poetische Idee" und die derselben entsprechende Charakteristik fehlte. Und das behaupten die Vertreter der französirenden Reaction gegen Shakespeare's ihrer Ansicht nach übertriebene Schätzung. Die poetische Idee! Was ist sie? Etwa irgend eine Wahrheit, Lehre, Meinung, welche wahrscheinlich zu machen in der Absicht des Dichters läge? Oder vielmehr eine bestimmte Entwickelungsform menschlichen Seins, in welche sich das Auge des Dichters vertieft hat, die sein Gefühl erwärmte, seine Phantasie erregte, und deren Art und Wesen er nun im Bilde einer dichterisch ausgeführten Handlung zu bequemer und anregender Anschauung bringt? Wir glauben, über die Entscheidung zwischen diesen beiden Auffassungen ist unter den Verehrern und den Gegnern des Dichters ein Zwiespalt nicht zu fürchten. Und wenn die zweite gelten soll, wie wir denken, so wird es den nachfolgenden Betrachtungen hoffentlich nicht schwer werden, in Shakespeare's Lustspielen eine wahre Fülle an „Ideen" nachzuweisen. Dieselben umfassen vor Allem in einem wahrhaft unerschöpflichen Reichthum das ganze, große Gebiet der Geschlechtsliebe, die wir in den Trauerspielen und den historischen

Dramen so bescheiden zurück treten sahen. In den Lustspielen ist dafür Alles verliebt und — durch Liebe so oder so bethört, lächerlich, aus den Fugen gebracht. Sie sind recht eigentlich ein großer, bunter Maskenzug verliebter Thoren, ein Maskenzug aber, in dem keine Maske der andern gleicht, vielmehr eine ganze Gallerie, ein Museum menschlicher Schwächen und Wunderlichkeiten durch die eine Urthorheit mit prächtigen Charakterköpfen angefüllt wird. Selbstverständlich sind es weniger Verirrungen des Willens, sittliche Fehler und Schwächen, als Verschrobenheiten auf ästhetischem Gebiete, Geschmacklosigkeiten aller Art, gegen welche dabei die Laune des Dichters sich wendet. Ueber eine ganze Reihe von Modethorheiten des sechszehnten Jahrhunderts wird ergötzlichste Musterung gehalten; und wenn Shakespeare es sich mit der Architektonik der Handlung hier, in der Festlaune des lustigen Spiels, mitunter etwas leicht macht (wie ja gern zugegeben wird), so haben die bessern Lustspiele dafür der viel gerühmten Charakteristik Moliere's wahrlich Nichts zu beneiden. Es ist ja schon recht, daß Shakespeare es vermeidet, gleich dem Verfasser des Tartuffe, der gelehrten Weiber, des Menschenfeindes eine einzige komisch dargestellte Charaktereigenthümlichkeit zur treibenden Kraft einer ganzen dramatischen Handlung zu machen. Er zieht es vor, im Lustspiel noch mehr als in der Tragödie, ganze Schattirungen menschlichen Seins und Treibens durch eine weislich abgestufte Reihe von Individuen zur Anschauung zu bringen. Er verfährt mit seinen Charakterbildern, und im Lustspiel erst recht, wie Mozart mit seinen Melodien. Er verschwendet sie, er wirft mit vollen Händen um sich, denn er hat's dazu übrig. „Shakespeare wird tragisch" so belehrt man uns, wenn er „Charaktere zeichnet, wenn er sich ernstlich in menschliches Denken und Fühlen vertieft". Und dazu hat man den Muth, gegenüber dem Schöpfer des Malvolio, des Tobias, Bleichenwang, Falstaff, Schmächtig, Schaal, des Holofernes und Armado, des Biron, Benedict, Orsino, der Viola, Rosalinde, Beatrice, Catharina, Helene! Wahrlich, die „Shakespearomanie" hat Manches gesündigt. Aber vor den kalten Paroxysmen jener Reaction, die uns neuerdings aus den Zaubergärten, in denen unsere Jugend ihren Sommernachtstraum träumte, wo möglich in die deutsche Gevatterstube oder in den französischen Salon zurück führen möchte, haben ihre wunderlichsten Gebahrungen doch immer noch die Wärme der Liebe und des Lebens voraus. Der Verfasser dieser Zeilen ist sich einer ziemlichen Scheu

vor Superlativen bewußt und gedenkt sich hier, wie in der ersten Auflage dieser Vorlesungen, auch Shakespeare gegenüber die volle Freiheit und Unbefangenheit des Urtheils nach Kräften zu wahren. Die Absicht geht durchaus nicht dahin, unsern Theaterbesuchern beweisen zu wollen, daß ihnen etwa die Veroneser, Ende gut Alles gut, Troilus und Cressida auf der Bühne von Rechtswegen gefallen müßten, oder lose gefügten und erneuerten Fabeln vor klaren, logischen, durchsichtigen den Vorzug zu geben und veraltete Umgangs- und Gesprächsformen als Ideale schöner Menschlichkeit zu preisen. Shakespeare ist ja wohl reich genug, um seine eigenen Mängel zu verschmerzen und Anderen ihre eigenthümlichen Vorzüge und Gaben zu lassen; er hat es wirklich nicht nöthig, das Lamm des armen Mannes zu schlachten, wenn er seine Gäste bewirthen will. So mag der arme Mann sich denn aber auch als friedlicher Nachbar erweisen und die Gäste des Reichen nicht gleich Schmarotzer und Schmeichler schelten, wenn sie sich dankbar der guten Bewirthung erfreuen. Shakespeare's Lustspiele, um es kurz zu sagen, werden wegen ihres leichten, luftigen Bau's und wegen ihrer Beziehungen zu bestimmten, jetzt überlebten Formen der Bildung und der Gesellschaft auf unserer Bühne mit den besten modernen Erzeugnissen der Gattung kaum wetteifern können. Der sinnige, für eine kräftige Komik, feinen Witz und eine reiche und geistvolle Charakteristik empfängliche Leser aber wird sie immer lieber gewinnen, je mehr er sich in ihre anmuthigen Labyrinthe vertieft. Wie ein reicher Arabeskenschmuck, wie prachtvolle Blumengewinde ziehen sie sich um die mächtigen Säulen des Tempels Shakespeare'scher Dramatik: bei sehr ungleicher Vollendung dennoch eine Fundgrube heiterster, die Seele stärkender und befreiender Anregung. Wenn Shakespeare Moliere an scharf combinirendem socialem Verstande, an fein spürender Vertiefung in das Wesen der Gesellschaft nicht gleich kommt, so steht er dafür den ewigen Geheimnissen der Natur und des Menschenherzens doch wohl um einen guten Schritt näher. Und dieser Vorzug wird auch im Lustspiel so manchen Mangel aufwiegen können.

Vierundzwanzigste Vorlesung.

Die erste Gruppe der Lustspiele.

Die Komödie der Irrungen. — Die beiden Veroneser. — Ein Sommernachtstraum.

Shakespeare's wunderbare Vielseitigkeit, seine Geneigtheit, in unmittelbarer Folge, wenn nicht gleichzeitig, den entgegengesetzten Aufgaben sich hinzugeben, den verschiedensten Auffassungen des Lebens denkend, fühlend und künstlerisch gestaltend gerecht zu werden, diese für unser Gefühl fast bis zur Unpersönlichkeit sich steigernde Freiheit seines poetischen Waltens hat sich vom Beginne seiner Laufbahn an keinen Augenblick verleugnet. Seine Jugendwerke sind nicht weniger mannigfaltig, als die Schöpfungen seiner reifsten Jahre. Heinrich VI., Titus Andronicus und die Komödie der Irrungen vertreten von vorn herein die drei Hauptrichtungen der dramatischen Kunst seiner Zeit, und wie ein ununterbrochner, wenn auch nicht überall gleich üppig hervorquellender Kranz bunter Frühlingsblumen, flechten seitdem sich die Lustspiele durch das dunklere Laub der Historien, der Trauerspiele und der tiefsinnigen gedankenreichen Dramen bis hoch in des Dichters reiffste Epoche. Wie schon zugegeben wurde, sind sie von verschiedenster Färbung und Gestaltung und von ungleichstem Werth. Aber auch die schwächsten verleugnen nicht den Stempel des Meisters: seinen Gedankenreichthum, die geniale, ebenso kühne als gewandte Behandlung des Verses und der Sprache und vor Allem jenes

organische Leben, welches die reiche Mannigfaltigkeit des Details vor dem Auseinanderfallen in einzelne, mechanisch neben einander gereihete Bilder und Bildchen bewahrt, dem Familienfehler, an dem Shakespeare's Zeitgenossen sämmtlich mehr oder weniger kranken. Bei der Auswahl der drei Komödien, mit deren Betrachtung wir beginnen, ist die Schätzung des künstlerischen Werths nicht maßgebend gewesen, was zur Beruhigung der Verehrer des „Sommernachtstraums“, d. h. des gesammten Shakespeare-Publikums, hier gleich voraus geschickt werden mag. Auch eine streng chronologische Anordnung hätte wenigstens „Verlorne Liebesmühe“ und wohl auch „der Widerspenstigen Zähmung“ in dritter und vierter Stelle einschieben müssen. Die Gründe, welche unsere Wahl bestimmten, schienen uns gleichwohl entscheidend: Wenn der „Sommernachtstraum“, die „Veroneser“ und die „Irrungen“ an künstlerischer Vollendung unendlich überragt, wenn Handlung, Scenerie, poetische Mittel in allen drei Stücken auf den ersten Blick kaum Vergleichungspunkte bieten, so ist dennoch die Grundstimmung, die ethische Atmosphäre dieser Komödien wesentlich gleichartig. Das naive Behagen an harmlosem Scherz, der sprudelnde Uebermuth einer heißblütigen, für den Augenblick lebenden Jugend läßt eine ernste Theilnahme für sittliche Probleme noch nicht aufkommen. Die jähe, haltlose, sich überstürzende Laune vertritt die Stelle der Leidenschaft, ja fast des tiefern Gefühls, mehr der neckische Zufall, als die Thorheit der Menschen schürzt den dramatischen Knoten, die komische Kraft der meisten Scenen wird mehr durch die äußere Lage der Personen bedingt, als durch ihre Art zu denken und zu empfinden. Wenn des Dichters Talent für Charakteristik sich schon hier nicht verleugnet, so fehlen doch fast überall jene feinern, individuellen Züge, welchen die typischen Gestalten seiner vollendetern Werke ihre bekannte, dramatische Lebenskraft verdanken. Es werden mehr Gattungen und Klassen gezeichnet, als bestimmte Personen. Es fehlt dem Blicke des Dichters noch offenbar die Uebung und die tief eindringende Schärfe, mit welcher er später den geheimsten psychologischen Prozessen ebenso leicht und spielend gerecht wird, als der bunten Erscheinungswelt des äußern Lebens und selbst mit dem Gesetz der innern, geistigen Wahrscheinlichkeit, diesem Lebensnerv der ächten dramatischen Wirkung, wird es wohl einmal nicht genau genommen. Die volksthümliche, durch die Zeitsitte verlangte Komik der Clowns nimmt einen verhältnißmäßig breiten Raum ein. Schon

hier freilich stellt sie sich nicht, wie bei fast sämmtlichen Vorgängern Shakespeare's, als ein fremdes, mechanisch eingeschobenes Element der eigentlichen Handlung gegenüber; aber es fehlt doch noch viel daran, daß der Dichter schon die feinen Fäden zu ziehen verstünde, welche in seinen reifen Werken diese äußerlich fremdartigen Theile in den Organismus des Gedichts verflechten. Die Sprache ist leicht und fließend, von duftiger Eleganz, wie überhaupt in den Werken dieser Periode. Sie erreicht im Sommernachtstraum das Höchste, was Shakespeare in dieser Beziehung geleistet; dabei zeigt jedoch die häufige Anwendung des Reims im Dialog, sowie das sichtliche, nicht selten bis zur Uebertreibung gesteigerte Wohlgefallen an Wortspielen, Concepten, sylbenstechenden Witzen den Einfluß einer Manier, welcher er in seinen spätern Werken erst nach und nach sich entwindet. Wie in den frühesten Historien und Trauerspielen Marlowe und Kyd, so ist hier Lily fast auf jedem Schritte zu erkennen. Mit einem Worte: Diese Lustspiele zeigen uns das Genie des von der Vollkraft der Jugend getragenen, aber auch ihrer auf den Genuß des Augenblicks gerichteten, sinnlich beeinflußten Grundstimmung noch nicht entwachsenen Dichters unter dem dreifachen Einflusse der Alten, seiner englischen Vorgänger und der eleganten, geistreichen, aber vielfach überbildeten und verschrobenen „guten Gesellschaft“ seiner Epoche, welche dem in den ersten poetischen und socialen Erfolgen schwelgenden Provinzialen noch sichtlich imponirt, während gleichwohl sein Scharfblick schon hier ihre Schwächen erkennt, sein reiches und tiefes Gemüth, mitten in dem ausgelassenen Jubel sorgloser Jugendlust in überraschenden, wenn auch noch vereinzelten Zügen einer ernstern Lebensansicht sich ankündigt. Dies unsere Auffassung: es wird uns nun obliegen, ihre Berechtigung zu untersuchen und womöglich nachzuweisen.

1. Die Komödie der Irrungen.

Einen äußern Anhalt für die Chronologie dieses stark an die Farce streifenden Intriguenstücks hat bekanntlich Theobald zuerst in einer Anspielung der zweiten Scene des dritten Akts entdeckt. Dromio von Syrakus schildert dort in seiner Weise die Frau seines Zwillingsbruders, die ihn zu seinem Schrecken für ihren abwesenden Ehemann

hielt. „Sie ist kugelförmig, wie ein Globus“, sagt er, und ich wollte Länder auf ihr entdecken. „Wo ist Frankreich?“ fragt Antipholus, und Dromio entgegnet in unübersetzbarem Wortspiele: „**In her forehead, armed and reverted, making war against her hair**“. Offenbar spielt der Dichter hier mit dem Doppelsinn von hair Haar und heir der Erbe, und es ist sehr möglich, daß er dabei an den Kampf der Liguisten gegen Heinrich von Navarra dachte, an welchem 1591 ein englisches Hülfscorps auf Heinrich's Seite Antheil nahm. Danach fiele das Drama in den Anfang der neunziger Jahre, vielleicht 1591. Vollständig entspricht dieser Annahme der Styl des Stücks: der leicht verständliche, einfache Ausdruck, die gereimten Vierzeilen in pathetischen und lyrischen Stellen und die Knüttelreime, die sogenannten Doggrelverse der Clowns. Auch die Abhängigkeit des Gedichts von seinem lateinischen Muster läßt die Jugend des seine Kraft vorsichtig versuchenden Verfassers erkennen. Es sind bekanntlich die Menächmen des Plautus, welchen Shakespeare das Motiv, die Hauptpersonen und selbst mehrere Scenen verdankt, und selbst der Gedanke, diese heitere Farce für die englische Bühne zu benutzen, gehört ihm kaum eigenthümlich. Schon zu Neujahr 1576—77 wurde bei Hofe zu Hampton Court eine History of error aufgeführt. Eine ähnliche Darstellung gab man 1582 zu Windsor und die zwar erst 1595 gedruckte englische Uebersetzung der Menächmen, von William Warner, konnte Shakespeare sehr wohl benutzen: denn lange vor dem Druck circulirte sie nach damaliger Sitte handschriftlich unter den Freunden des Verfassers. Bei Shakespeare wie bei Plautus sucht der Held des Lustspiels seinen vor Jahren verloren gegangenen Zwillingsbruder. Die wunderbare Aehnlichkeit beider verursacht die drolligsten Verwechselungen und ersetzt in einer Reihe zum Theil sehr komischer, aber ganz äußerlicher und zufälliger Situationen den gänzlichen Mangel einer dramatischen Handlung, deren Interesse durch dem Zuschauer erkennbare und gegen einander streitende Absichten der Personen wesentlich bedingt wird. Dabei wird um des harmlosen Spaßes willen das Gesetz der äußern wie der innern Wahrscheinlichkeit frischweg bei Seite gelassen: Wir müssen es natürlich finden, daß die Kleidung von Personen, die sich nie sahen und nie an demselben Orte lebten, von militärischer Gleichheit ist, so daß Frau, Geliebte, Leibdiener durchaus keinen Unterschied merken; es darf uns nicht auffallen, daß die ärgsten Mißverständnisse den Fremden, der doch auszog den Zwillingsbruder zu suchen, eher

halb toll machen, als daß sie ihn auf eine Ahnung des so nahe liegenden Sachverhalts brächten. Der schnelle Wechsel der Scenen, die Unbefangenheit, mit welcher das Tollste sich aufdrängt, als verstünde es sich von selbst, läßt die kritische Stimmung nicht aufkommen und gewährt, wenn nicht die nachhaltige und fruchtbare Anregung der aus den Tiefen der Menschenkenntniß geschöpften Komik, so doch zahlreiche Momente der heitersten, die Gesetze des verständigen Denkens einmal jubelnd abschüttelnden Lust. Auch der derbe, volksthümliche Ton der plautinischen Sprache klingt in den niedrig-komischen Scenen des Shakespeare'schen Stücks wieder, freilich auch nur in diesen. Was der Nachahmer vor dem römischen Vorbilde aber voraus hat, das ist vor Allem der Familienzug seiner sämmtlichen Dramen, die reich gegliederte, in mannigfaltigen Gegensätzen sich künstlich verschlingende Handlung. Schon die Einfachheit, mit welcher Plautus die Neckereien des Zufalls an einem leicht erkennbaren Faden sich abwickeln und lösen läßt, bot offenbar dem bis zum Uebermuth unternehmungslustigen und rüstigen Scharfsinn des englischen Dichters nicht genügende Uebung. Es mußte ein zweiter Dromio herbei, gleichfalls Zwillingsbruder des ersten, um die Combinationen zu vervierfachen und die Confusion bis zum tollen, sinnbetäubenden Wirrwarr steigern zu helfen, und beinahe, wie im Kaufmann von Venedig, die Unwahrscheinlichkeit der einen Handlung durch die der andern gewissermaßen abzuschwächen und wett zu machen. Dromio's Frau liefert nur abwesend den Stoff zu einer der drolligsten und übermüthigsten Scenen, ich meine jene Schilderung, welche der Zwillingsbruder ihres Eheherrn von ihren Reizen entwirft. Aber für den zweiten Antipholus wird durch die Schwägerin des ersten, Luciana, gesorgt, während die Courtisane zur Nebenperson herabsinkt; die Zwischenfälle mit der Goldkette und dem Geldbeutel werden ausführlich und geschickt motivirt, durch zweckmäßige Einführung von Nebenpersonen veranschaulicht, und, nicht zufrieden mit dieser Bereicherung und Vervielfältigung der komischen Scenen, glaubte Shakespeare schon hier es wagen zu dürfen, sie mit einer dramatischen Fabel von ernster, fast düsterer Färbung in Verbindung zu bringen. Er gab aus eignen Mitteln hierzu die ganze Geschichte vom Schiffbruch, der vor Jahren die Familie der Zwillingsbrüder in alle Winde zerstreute; er gab der ziemlich unbesonnenen Wanderlust des Antipholus in dem ähnlichen Triebe des alten Vaters Aegäon eine bedeutsame Parallele. Die Geschichte von dem Streit zwischen

Syrakus und Ephesus ist gleichfalls seine Erfindung. Sie verhalf ihm zu einer Eröffnungsscene, die fast wie eine unzeitige Entlehnung aus den beliebten Schauer- und Rachestücken jener Epoche uns mahnt. Wir erinnern uns unwillkürlich der spanischen Tragödie, des Titus Andronicus, wenn der Herzog den unglücklichen alten Mann ganz gelassen zum Tode verurtheilt, weil er unwissentlich den über seine Landsleute verhängten Bann gebrochen. Die Erlaubniß, den Rest des Tages zu Bemühungen um das Lösegeld zu verwenden, mildert den Eindruck wenig oder gar nicht. Man fragt sich mit Recht, warum es denn diesem gerechten, menschenfreundlichen Herzoge garnicht einfällt, dem unmenschlichen, hier ohnehin nur dem Buchstaben nach anwendbaren Gesetze durch heimliche Gewährung des Lösegeldes die Spitze zu brechen: ein psychologischer Widerspruch, dessen Gleichen man in den reifen Werken des Dichters vergeblich suchen wird. Ueber der ganzen bunten und überlustigen Handlung schwebt dann diese dunkle Wolke in den mehrfach anklingenden Mahnungen an die Todesgefahr, die auch den Antipholus beständig bedroht. Den Schluß endlich bildet eine mit starken Gefühlsergüssen gewürzte Erkennungs- und Wiederfindungsscene in wirksamstem Bühnenstyl. Bei Plautus macht das Zusammentreffen der beiden Brüder einfach den komischen häuslichen Irrungen ein fröhliches Ende, der treue und lustige Sklave kommt dem etwas sehr einfachen Witz der beiden verdutzten Herren durch seine geistigen Hebammenkünste zur Hülfe. Er wird dafür freigelassen und schwelgt in der Hoffnung, als Auctionator zu fungiren, da der Epidamnische Menächmus seine Güter verkauft, um mit dem wiedergefundenen Bruder in die Heimath zu ziehen. Dafür zeigt uns Shakespeare den feierlichen Todesgang des greisen Aegäon, den der sentimentale Herzog ganz gemüthlich tröstend begleitet, fast wie jener höfliche Gascogner, der dem Kriegsgefangenen achselzuckend bemerkte: „Demandez-moi toute chose, mais pour la vie, pas moyen." Der Alte wird von dem endlich gefundenen Sohne verleugnet. Wir hören seine schwungvolle Klage, deren Styl an die besten Zeiten der Shakespeare'schen Tragödie erinnert:

„Auch nicht die Stimm'? O Allgewalt der Zeit!
Lähmst und entnervst du so die arme Zunge
In sieben kurzen Jahren, daß mein Sohn
Nicht meines Grams verstimmten Laut mehr kennt?
Ward gleich mein runzlich Angesicht umhüllt

Vom flock'gen Schnee des saftverzehrenden Winters,
Erstarrten gleich die Adern meines Bluts,
Doch hat die Nacht des Lebens noch Gedächtniß,
Mein fast erloschnes Licht noch matten Schein,
Mein halbbetäubtes Ohr vernimmt noch Töne
Und all die alten Zeugen trügen nicht
Und nennen dich mein Kind, Antipholus!"

Dann erscheint, von den streitenden Parteien angerufen, die ehrwürdige Aebtissin, die Zwillinge treten sich gegenüber, Aegäon findet in einem glückseligen Augenblicke Gattin und Kinder wieder, der Herzog vergißt sein grausames Gesetz, um die vom Schicksal selbst intonirte Versöhnungssymphonie nicht zu stören, und die Farce würde enden wie ein Melodrama, wenn nicht ein paar harmlose Späßchen der beiden Dromio's den neckischen Grundton zu guterletzt wieder anklingen ließen.

Wir möchten es nun keineswegs auf uns nehmen, in diesem ganzen dunklen Einschlag, der die Farben des grell bunten Bildes ein wenig dämpft, eine von jenen tiefen psychologischen Absichten nachzuweisen, deren Aufsuchung dem Kenner Shakespeare's in ähnlichen Zügen späterer Lustspiele so oft reiche Ausbeute gewährt und unter den eigenthümlichen Reizen des Dichters nicht die letzte Stelle einnimmt. Shakespeare's Absicht ging hier über die Gewinnung fester dramatischer Umrisse und größerer Spannung schwerlich hinaus. Dagegen gelangt die ihm eigene, nachdenklich-sinnige Betrachtungsweise des Weltlaufs, seine Neigung für Erwägung sittlicher Fragen, sowie jene durch die Derbheit seiner Sprache keineswegs beeinträchtigte Keuschheit seines Gefühls schon in diesem Jugendversuch zu mannigfaltigen Ausdruck. Eine Vergleichung der „Irrungen" mit den „Menächmen" giebt darüber mannigfachen, belehrenden Aufschluß. Bekanntlich gehört „die Komödie der Irrungen" zu den Shakespeare'schen Stücken, in welchen man einen Nachhall der häuslichen Mißverhältnisse zu vernehmen glaubt, denen die Sage einen Antheil zuschreibt an dem Entschlusse des Dichters, seine Heimath und seinen bürgerlichen Beruf mit dem Künstlerleben in der Hauptstadt zu vertauschen. Zweifellos ist es, daß Scenen des häuslichen Unfriedens mit besonderem Nachdruck ausgemalt sind, daß der Dichter ihren Motiven eingehend nachdenkt, daß er namentlich die Theorie der Eifersucht und ihrer Folgen sorgfältiger erörtert, als Plan und Ton des leichten

heitern Intriguenstücks es gerade zu fordern scheint. Den Anlaß dazu bot übrigens das plautinische Lustspiel. Shakespeare fand dort den jungen Ehemann vor, der außer sich ist, daß die gar zu sorgsame Gattin sich wie ein Thorschreiber um sein Gehen und Kommen, sein Thun und Lassen bekümmert, da sie doch zufrieden sein sollte, wenn ihr die Mägde gehorchen, wenn die Speisekammer gefüllt ist, wenn es in Kisten und Läden an feiner Wolle, an Gold und Purpur nicht fehlt. Auch jene Auffassung der weiblichen Pflichten, der wir hier im Munde Luciana's und der Aebtissin begegnen und welcher später die durch Petruccio unterwiesene Katharina ihren klassischen Ausdruck giebt, sie findet hier ihren Vertreter in der Respectsperson des Stücks, dem ehrwürdigen Vater der Frau, ja sie wird an bequemer Weitherzigkeit sehr übertroffen, wenn der Greis seine Tochter ermahnt, sie solle weder um die Liebschaften noch um die Trinkgelage ihres Mannes sich bekümmern und weiter keine Ansprüche machen als den, daß es in der Wirthschaft an Nichts fehle. So sind die Grundzüge der Handlung aus dem lateinischen Stück herüber genommen und es wäre mindestens gewagt, aus ihnen einen Schluß auf persönliche Stimmungen oder gar auf thatsächliche Lebensverhältnisse Shakespeare's zu ziehen. Eigenthümlich aber ist dem englischen Lustspiel die gründliche Ausführlichkeit, mit der er diese ziemlich rohe Skizze zu einem inhaltreichen psychologischen Gemälde zu erweitern bemüht ist, wenn auch noch lange nicht mit der Virtuosität, die Shakespeare in der Charakterzeichnung später entwickelt, so doch mit unverkennbaren Zügen der ihn auszeichnenden Art. Die geistige Atmosphäre, in welcher diese Partien des Lustspiels sich bewegen, ist deutlich genug die des oberflächlichen, heitern Welttreibens, welches sich ernster, gemüthlicher Gegensätze kaum noch bewußt wird. Man wird etwa an den Ton mancher Scenen von Figaro's Hochzeit und an die Moral der „Mitschuldigen" erinnert, nur daß die Handlung hier noch weniger auf innere Wahrscheinlichkeit Anspruch macht, das flüchtige heitere Spiel noch unbefangener mit den thatsächlichen Bedingungen des Lebens umspringt. Typisch für diese Kreise und diese Stimmung ist jene Lobrede auf den gefälligen, freundlichen Schein, jener Katechismus der bequemen und praktischen Konvenienz, in welchem Luciana dem falschen Antipholus seine vermeinte Untreue gegen die Gattin, ihre eigene Schwester, verweist:

„Hast du die Schwester um ihr Gold gefreit,
So heuchle ihr, dem Gold zu Liebe, Feuer;
Und glühst du sonst wo, thu's in Heimlichkeit,
Dein falsches Lieben hüll' in dunkle Schleier;
Die Schwester lese nicht in deinen Blicken,
Noch laß den Mund die eigne Schmach verkünden,
Daß Huld und Anmuth deine Untreu' schmücken,
Kleid' als der Tugend Boten schnöde Sünden;
Verstellung berg' ihr deines Lasters Flecken,
Und leihe dir der Heiligen Betragen.
Sei heimlich falsch; was mußt du ihr's entdecken?
Wird thöricht wohl ein Dieb sich selbst verklagen?
Willst du sie zwiefach kränken, Unbeständ'ger,
An ihrem Tisch gesteh'n des Betts Verrath?
Schmach hat noch Scheinruhm, übt sie ein Verständ'ger,
Und böses Wort verdoppelt böse That.
Wir armen Frau'n! Gönnt uns doch nur den Glauben,
(Wir sind ja ganz Vertraun!) daß ihr uns huldigt;
Den Handschuh laßt, wollt ihr die Hand uns rauben;
Ihr wißt, wie gern ein liebend Herz entschuldigt.
Drum, lieber Bruder, geht zu ihr hinein,
Liebkos't der Schwester, sprecht ihr freundlich zu:
's ist heil'ger Trug, ein wenig falsch zu sein,
Bringt süßes Schmeichelwort den Geist zur Ruh'."

Mit jenem hingebenden, gläubigen Vertrauen, das hier den Frauen nachgerühmt wird, hat es nun freilich in der Gesellschaft, in welche diese Komödie uns einführt, eine eigne Bewandtniß. Adriana, des Antipholus Gattin, krankt an den Wirkungen eines viel feineren und gefährlichen Giftes, als die Matrona der Menächmen. Bei dem Römer haben wir es mit der derben, praktischen Hausfrau zu thun, die es nicht leiden mag, daß der Mann sein Geld zu Weinwirthen und Frauenzimmern trägt. Ihre beleidigende Wachsamkeit, ihr zorniges Toben hat nur zu guten Grund, wenn der Gemahl sich nicht scheut, ihr den neuen Mantel zu stehlen, um ihn einer nichts weniger als platonischen Freundin zu schenken. Von solchen Beschwerdegründen ist bei des Antipholus Weib nicht die Rede. Wenn ihr Mann auf den Einfall kommt, mit seinen Freunden bei einer Courtisane zu speisen, so thut er es nicht aus gemeiner Untreue, sondern im ersten

Aerger über die scandalöse Ausschließung aus dem eigenen Hause, über den Straßenscandal, welchen die Frau (freilich ohne es zu wissen und zu wollen) ihm am hellen Tage bereitet. Im Uebrigen muß jeder Billige seine Partei nehmen, wenn Adriana selbst das Benehmen schildert, mit dem sie dem verdächtigen Trübsinn des Gatten begegnete:

„Es war der Inhalt jeglichen Gesprächs.
Im Bette schlief er nicht vor meinem Mahnen;
Am Tische aß er nicht vor meinem Mahnen;
Allein wählt' ich's zum Text für meine Rede,
Und in Gesellschaft spielt' ich darauf an,
Stets, sagt ich ihm, es sei gemein und schändlich."

Ueber den wahren Grund dieser Eifersucht läßt uns das Stück nicht im Zeifel. Die thörichtste und verderblichste der Leidenschaften wird schon in dieser flüchtigen, nur roh umrissenen Jugendskizze mit sicherm Takt an dieselbe Quelle verfolgt, aus der sie in dem berühmten Trauerspiele hervorströmt, welches Shakespeare ihrer Darstellung später ausschließlich widmete. Es giebt ja in Bezug auf Färbung und, Ton, in Bezug auf Charakteristik und Handlung nicht zwei verschiedenere Stücke als die Komödie der Irrungen und Othello, so daß eine Vergleichung des edelherzigen, heißblütigen Mohren des Trauerspiels mit dem albernen, eiteln, keifenden Weibe der possenhaften Komödie von vorn herein eine garnicht aufzuwerfende Frage scheint. Aber alle die ungeheuern Verschiedenheiten beider Erscheinungen beruhen auf Dingen, die hier nicht in Betrachtung kommen: auf Geschlecht, Anlage, Bildung und äußern Verhältnissen. Die Krankheit tritt eben in verschiedenen Organismen und in verschiedenen Graden auf; ihre erzeugende Ursache bleibt dennoch dieselbe: Mißtrauen in die eigene Kraft, verbunden mit einer gesteigerten Vorstellung von dem zu wahrenden Recht. Wenn der siegreiche und gefeierte Feldherr nach seiner gewagten Heirath sich Gedanken über sein Alter, seine schwarze Farbe, seine ungalanten Manieren macht und darüber das Vertrauen zu seinen Vorzügen, und mit ihm das auf die Treue des so wunderbar gewonnenen Weibes verliert, so spricht hier aus jedem Worte Adriana's das schwächliche Bewußtsein einer mehr selbstsüchtigen als eiteln, von leidenschaftlicher Anhänglichkeit an ihr Recht und ihren Besitz und dem Bewußtsein der innern Armseligkeit gleichzeitig geplagten Natur:

„Nahm schon das Alter aller Anmuth Reize
Von meiner Wange? Sein ist dann die Schuld!|
Ist stumpf mein Witz? mein Wesen ohne Huld?
Verlernt' ich die gewandte flücht'ge Rede,
Durch seine Kält' und Rauhheit ward sie spröde.
Wenn ihm der Andern muntrer Putz gefällt,
Ist's mein Vergeh'n, was er mir vorenthält?
Was für Ruinen magst du an mir finden,
Die nicht sein Werk? Wenn meine Reize schwinden,
Er will es so, von ihm ein Sonnenblick
Brächt' alle vor'ge Anmuth mir zurück.
Und kann ich nicht durch Schönheit um ihn werben,
Will ich, den Rest verweinend, trostlos sterben!"

So klagt die Arme, da ihr Gemahl die Stunde der Mahlzeit nicht pünktlich einhält. Natürlich bedarf es denn auch zur Beruhigung dieses Sturmes im Glase Wasser keines Gottes mit dem Dreizack. Ein freundlicher Blick von dem Doppelgänger des vermeintlich Ungetreuen genügt, um dem albernen Wuthausbruch eine Versöhnungsscene von demselben Schlage folgen zu lassen. Nachdem sie den vermeintlichen Gemahl ob seines gänzlichen Mangels an Galanterie mit einer Fluth tollster Vorwürfe empfangen, ändert sie plötzlich den Ton:

„Genug, ich will nicht länger wie ein Kind
Die Hand an's Auge thun, und thöricht weinen,
Indeß Gemahl und Diener mich verhöhnt.
Kommt, Herr, zum Essen. Dromio hüt' das Thor.
Wir woll'n heut oben speisen, lieber Mann,
Und tausend Sünden sollst du mir gesteh'n."

Es fehlt denn auch ihren Paroxismen nicht jene bis zum Aberwitz klügelnde und superfeine Dialektik der Leidenschaft, welche Shakespeare schon zur Zeit dieses Erstlingsversuchs der Natur abgelauscht hatte, wenn er sie auch noch nicht mit der Vollendung seiner reifen Jahre auszumalen versteht. So (in Akt 2 Sc. 2) in dem krassen Ausmalen der dem Ehebrecher gebührenden Verdammung, von der die Frau mit betroffen werde, da ihr Mann untreu, insofern diese Untreue sie, als ein Fleisch mit ihm, gleichfalls vergifte! Der komische Grundzug dieser Eifersucht aber, nämlich ihre Ungefährlichkeit in einem oberflächlichen, schwachen Charakter kommt in dem Schlusse der Schmährede des vierten Aktes zu schlagendem Ausdruck:

„Ach, Liebste! Dennoch dünkt er mir der Beste;
Säh'n ihn die Andern nur mit einem Blick!
Der Kiebitz schreit nur, wenn er fern vom Neste,
Schmäht gleich mein Mund, mein Herz erfleht ihm Glück."

Die Ansicht des Dichters und des gesunden Menschenverstandes, gegenüber dieser fast mit subjectivem Interesse geschilderten Gemüthskrankheit, vertreten nun Luciana, Adriana's Schwester und zum Schluß die Aebtissin, des Antipholus wiedergefundene Mutter. Auch hier zeigt der englische Dichter seinem Vorbilde sich überlegen. Plautus, wie gesagt, begnügte sich mit dem Papa, welcher der Tochter als alter Prakticus den Rath giebt, sie solle sich als kluge Frau um ihres Mannes Liebschaften und Trinkgelage nicht kümmern, so lange derselbe in Sachen des Wirthschaftsgeldes seine Schuldigkeit thut. Shakespeare, weit feiner, sucht die natürlichen Bundesgenossen des geplagten Ehemanns in den Reihen des schönen Geschlechts. Gleich Anfangs führt Luciana, des Antipholus liebenswürdige Schwägerin, durch einen vollständigen, wohlgesinntesten Ehekatechismus, recht nach dem Herzen Petruccio's, sich ein:

„Thier, Fisch und Vogel folgt als seinem König
Dem Manne stets und ist ihm unterthänig,
Den Menschen, göttlicher, den Weltgebieter,
Der weiten Erd' und wilden Fluthen Hüter,
Dem sein Verstand und seines Wissens Kraft
Den Vorrang über Fisch und Vogel schafft,
Verehrt das Weib als machtbegabten Herrn.
Drum dien' auch du, und folg' ihm treu und gern."

Das Glaubensbekenntniß des bekehrten Käthchen in der „Widerspenstigen" ist nur eine Ausführung dieses Themas. In demselben Sinne wirkt nun Luciana beständig auf ihre Schwester. Selbst als der Doppelgänger des Schwagers anfängt, ihr selbst den Hof zu machen, ist sie über solches Beginnen zwar verwundert, aber durchaus nicht entrüstet. Vorsicht und höfliche Rücksicht ist Alles, was sie vom Ehemann für die Frau in Anspruch nimmt. Und noch viel wirksamer und entschiedener spricht die Aebtissin, die weise, lebenserfahrene Matrone sich aus, in jener Hauptstelle, welche in der That den Eindruck macht, als ob der Dichter hier einmal in eigener Person ein warmes, aus dem innersten Herzen kommendes Wort mit herein allen ließ. Es sind die Worte:

„Das gift'ge Schrei'n der eifersüchtigen Frau
Wirkt tödtlicher, als tollen Hundes Zahn.
Es scheint, dein Zanken hindert ihn am Schlaf,
Und daher kam's, daß ihm der Sinn verdüstert;
Du sagst, sein Mahl ward ihm durch Schmäh'n verwürzt;
Unruhig Essen giebt ein schlecht Verdau'n,
Daher entstand des Fiebers heiße Gluth;
Und was ist Fieber, als ein Wahnsinn-Schauer?
Du sagst, dein Toben störte seine Lust;
Wo süß Erholen mangelt, was kann folgen
Als trübe Schwermuth und Melancholie,
Der grimmigen Verzweiflung nah' verwandt?
Und hieraus folgt: durch deine Eifersucht
Ward dein Gemahl von Tollheit heimgesucht!" —

Nicht ohne Interesse sind endlich in diesem Erstlingsversuch des britischen Dichters ein paar theils nationale, theils moderne Züge, die von der Weise seines römischen Musters bedeutsam genug abweichen. Der eine gereicht der englischen Sitte des 16. Jahrhunderts nicht gerade zum Ruhme. Wir sind gewohnt, die Sklaverei als den bösesten Flecken der antiken Gesellschaft zu beklagen und mit dem Gedanken an römische Sitten namentlich die Vorstellung von Rohheit und Härte zu verbinden. Die Schilderung, welche hier der Römer und der Engländer von der Behandlung des Dieners durch seinen Herrn giebt, ist denn doch sehr geeignet, an die bei solch allgemeinen Urtheilen nothwendige Vorsicht zu mahnen. Wenn man die unglaubliche Menge von Schlägen erwägt, welche die vielfachen Irrungen des englischen Stücks den beiden Dromio's eintragen und damit den gemüthlichen Ton vergleicht, der zwischen Menächmus und Messenio herrscht, so fällt das Lob der mildern Sitte wenigstens gewiß nicht auf die Seite der modernen Gesellschaft. Es ist der britische, nicht der römische Dichter, welcher das Verhältniß des Herrn zum Diener in den lehrreichen Worten erläutert:

„Weil ich wohl manchmal in Vertraulichkeit
Als meinen Narr'n dich brauch' und mit dir scherze,
Wird frech dein Scherz, der Freundlichkeit vertrauend,
Und stört durch Marktgeschwätz die ernsten Stunden.
Die munt're Mücke tanz' im Strahl der Sonne,
Doch kriech' in Ritzen, wenn der Glanz sich bricht;

Eh' du mich neckst, betrachte meine Blicke
Und modle deinen Witz nach meiner Miene,
Sonst schlag' ich die Manier dir in die Schanze."

Welches denn auch hier und nachher bei jeder passenden Gelegenheit gründlich geschieht. Dem gegenüber macht bei Plautus des Messenio muthige Treue und seine endliche Belohnung durch die Freilassung einen, wenigstens für mein Gefühl, wohlthuenden Eindruck. Dagegen ist der Vortheil wiederum gänzlich auf Shakespeare's Seite, wo irgend Erwägungen ernster Sittlichkeit in Frage kommen. Es verleugnet sich auch hier keinen Augenblick jenes kerngesunde, sittliche Anstandsgefühl, wenn der Ausdruck erlaubt ist, welches meiner Ueberzeugung nach, alle seine mitunter unschönen Derbheiten selbst für junge Leser und Leserinnen unschädlich macht. So ist es ihm nicht in den Sinn gekommen, die Scene mit herüber zu nehmen, in welcher des Plautus Menächmus, ganz unbeschadet seiner Achtbarkeit, das von der Hetäre ihm aus Mißverständniß anvertraute Gewand als gute Beute davonträgt. Sein Antipholus denkt an der entsprechenden Stelle keinen Augenblick daran, den Goldschmied um die Kette zu betrügen, und auch eine Stelle, in welcher ein Mann aus der guten Gesellschaft sich einer Naivetät schuldig macht wie die, mit der Menächmus sich seines guten Glückes bei der gastfreundlichen Dame rühmt, wird man bei Shakespeare vergeblich suchen. Diese Art von Natürlichkeit überläßt der moderne Dichter seinen Rüpeln, oder, sobald sie in der Sphäre der Bildung auftritt, brandmarkt er sie unerbittlich mit dem Stempel der Lächerlichkeit und der Verachtung. Ganz in dieselbe Reihe gehört auch die Einführung Luciana's. Sie nimmt den bedenklichen Mißverständnissen Adriana's den Stachel, bringt die Möglichkeit einer allseitig befriedigenden glücklichen Lösung und giebt dem Dichter Veranlassung, die Stimmung der Farce, welche er nachahmte, durch Scenen anmuthiger Galanterie im Geschmacke der besten Gesellschaft seiner Zeit ein wenig zu heben. Des Antipholus Werbung in der zweiten Scene des dritten Aktes schlägt in dieser Beziehung schon ganz den Ton an, welcher in den Veronesern der maßgebende ist, und dessen Uebertreibungen in „Verlorne Liebesmüh'n" so trefflich verspottet werden. Um unser Urtheil kurz zusammen zu fassen: die Komödie der Irrungen zeigt Shakespeare noch abhängig von einem Vorbilde, welches ihn keineswegs in die seinem Genius eigenthümliche Richtung weist. Die Führung der Intrigue ist ihm niemals Haupt-

aufgabe geworden, sowie sie denn auch in vielen seiner besten Arbeiten Manches zu wünschen läßt. Gleichwohl zieht er in diesem ersten Versuch auf dem fremdartigen Boden sich mit nicht gemeinem Geschick aus der Sache; seine Fehler sind auch hier nur die glänzenden Verirrungen der übersprudelnden Kraftfülle. Dabei kommen die tiefern Züge seines Genius, seine feste, männliche, auch in den Feierstunden der ausgelassenen Laune nie sich selbst verlierende Haltung und seine Richtung auf Beobachtung und Darstellung der sittlichen Welt unverkennbar zur Geltung, wenn auch noch fern von dem klaren Bewußtsein und der beherrschenden Gewalt, welche sie später gewinnen. Der Erstlingsversuch Shakespeare's auf dem Gebiete des Lustspiels ist, Alles in Allem, nach drittehalb Jahrhunderten keineswegs zu dem Range einer bloßen Studie herabgesunken, wenngleich für den Freund und Kenner des Dichters sein literargeschichtlicher Werth neben dem rein poetischen allerdings und mit Recht als der schwerere in die Wage fällt.

2. Die beiden Veroneser.

Die Veroneser nehmen in der Folio-Ausgabe die zweite Stelle unter den Lustspielen ein, sie werden in dem oft erwähnten Meres'schen Verzeichnisse Shakespeare'scher Stücke vom Jahre 1598 mit aufgeführt und gehören nach Styl und Inhalt sicherlich Shakespeare's frühester Zeit an. Es ist sehr möglich, daß ihre Stellung in jener ersten Gesammtausgabe ihr chronologisches Verhältniß zu den andern Lustspielen richtig bezeichnet. Die Fabel entnahm der Dichter zum Theil einer Episode der „Diana" des hispanisirten Portugiesen Montemayor. Sie war in den achtziger Jahren schon in zwei englischen Uebersetzungen, von Bartholomew Yonge und von Edward Paston vorhanden, und wenn auch nur handschriftlich umlaufend, dem Dichter der „Veroneser" jedenfalls zugänglich, der ihr die Geschichte von Proteus und Julia entlehnte. Mannigfache Erinnerungen aus andern Gedichten flossen wohl in den übrigen Theilen des Lustspiels zusammen, und so entstand eine Fabel, die an Rücksicht auf die Gesetze der Wahrscheinlichkeit die der „Irrungen" nicht sehr übertrifft. Die Trennung der beiden Freunde, nach welchen das Stück genannt wird, eröffnet die Handlung. Den einen, Valentin, treibt Thatendrang und

Lebenslust in die weite Ferne, während der andere, Proteus, als Sklave der Liebe, seufzend und schmachtend, sich selbst ein Gegenstand humoristischen Mitleids, zurück bleibt. Aber auch Valentin wird seine Freiheit nicht mehr lange vertheidigen. Kaum ist er am Hofe vorgestellt, so schlägt sein Stündlein. Des Herzogs Tochter, die schöne Silvia, fesselt ihn an den Dienst „der durch Witz errungenen Thorheit." Wie Proteus, lernt er die Arme in einander zu winden, gleich einem Mißvergnügten; an einem Liebesliede Geschmack zu finden, wie ein Rothkehlchen; allein einherzuschreiten, wie ein Pestkranker; zu ächzen, wie ein Schulknabe, der sein ABC verloren hat; zu weinen, wie eine junge Dirne, die ihre Großmutter begrub; zu fasten, wie Einer, der in der Hungerkur liegt; winselnd zu reden, wie ein Bettler am Allerheiligentage. Auch er, wie Proteus, findet Erhörung und Gegenliebe. Desto saurer macht ihm die feindliche Außenwelt den Weg, „wo ein Moment der Lust erkauft wird mit zwanzig wachen, müden, langen Nächten." Nicht nur, daß der Herzog mit Thurio, dem reichen, täppischen, abgeschmackten Burschen, dem ächten, officiellen Bräutigam der Komödie, ihm entgegen tritt. Auch Proteus, der Freund seiner Jugend, vergißt bei Silvia's Anblick Geliebte, Freund, Ehre und Pflicht und schickt im Dienste der souveränen, Alles entschuldigenden Leidenschaft sich an, um jeden Preis das Glück des Freundes zu hindern. Julia, als Page verkleidet herbeigeeilt, muß es mit ansehen, wie der Abgott ihres Herzens für die fremde Dame, die ihn nicht einmal mag, zum Verräther, Angeber und Lügner wird, und Valentin's ihm anvertrauten Entführungsplan listig vereitelt. Aber an Silvia's heldenmüthiger Treue scheitert das Werk des Verraths. Die Prinzessin folgt verkleidet dem verbannten Geliebten, welcher nun an der Spitze gesetzloser Abenteurer, als romantischer Räuberhauptmann, die Wälder beherrscht. Umsonst ist es, daß Proteus die in die Hände der Räuber Gefallenen befreit und dann zärtlich und stürmisch um den Ritterdank wirbt. Er erntet Nichts, als eine derbe Belehrung über die Pflichten der Treue, fällt dann dem ihn belauschenden Valentin in die Hände und steht nun wehrlos in seiner ganzen sittlichen Blöße vor dem Freunde und der Geliebten, die er gleichmäßig verrathen. Alles scheint zur tragischen Entscheidung, zu einer gründlichen Rachescene sich vorzubereiten; selbst die urkräftigen Witze der Clowns sind seit dem Beginne des fünften Aktes vollkommen verstummt. Da hält urplötzlich der Geist der Buße und Reue

seinen Einzug in die Brust des üppigen, meineidigen Proteus und Valentin läßt ihm kaum Zeit, sein Bedauern auszusprechen, als er ihn auch schon seiner Vergebung versichert. Thurio entsagt als verständiger Mensch dem Mädchen, das ihn nicht liebt, und der Herzog, offenbar angesteckt von diesem, Versöhnung, Liebe und Entsagung athmenden Luftstrom, verzeiht nicht nur Valentin, sondern auch den sämmtlichen, von diesem edelherzigen Ritter disciplinirten ehrlichen Dieben und Buschkleppern. Er glaubt auf's Wort, daß jene „gebessert sind, mild und wohl geartet, geschickt zu großen Diensten.“ Valentin empfängt die Ritterwürde mit Silvia's Hand, Proteus kehrt zu Julia zurück, in deren Angesicht seine wiedergeborene Treue nun plötzlich alle Schönheiten Silvia's noch glänzender und frischer erblickt; die unheildrohende Verwickelung verschwindet und verduftet, wie ein Morgennebel vor den Strahlen der Sonne, um der Aussicht auf einen heitern, ruhigen Glückstag Raum zu gewähren.

Offenbar schließen nun die psychologischen Unmöglichkeiten dieser Schlußscenen eine tiefere Wirkung des in den ersten Akten vortrefflich angelegten Stücks wenigstens ebenso aus, als der tolle Wirrwarr, welcher in den „Irrungen“ die ernstere Handlung umgiebt. Wir haben es mehr mit einer leichten Skizze zu thun, als mit einem bis an's Ende künstlerisch durchgearbeiteten Werke. Das Interesse wird mehr durch Einzelschönheiten, als durch die harmonische Entwickelung eines bedeutungsvollen Ganzen bedingt. Bei alledem aber wird es durch eine Fülle feiner und glücklicher Wendungen, sowie durch den sprudelnden Humor der komischen Scenen in hohem Grade erregt, und wenn Shakespeare's psychologische Kunst sich hier keineswegs in ihrer ganzen spätern Stärke zeigt, so fehlt doch viel daran, daß sie gänzlich vermißt würde. Der Styl der Veroneser giebt in den gehobenen Theilen des Dialogs ein treffliches Muster jener geistreichen und glänzenden, aber überladenen und gezierten Galanterie, welche Lily in Mode gebracht hatte und mit welcher Shakespeare nachher abrechnete, als er in „Verlorne Liebesmüh'n“ ihr ergötzliches Carricaturbild schuf. Auch hier schon wird sie mit Bewußtsein übertrieben, wenn z. B. Valentin, im Paroxismus seiner Verliebtheit, seine Silvia gegen die Geliebte des Freundes herausstreicht:

„Und ich will ihr zum höchsten Vorzug helfen;
Sie soll gewürdigt sein der hohen Ehre,
Zu tragen Silvia's Schleppe, daß dem Kleid

Die harte Erde keinen Kuß entwende,
Und durch so große Gunst von Stolz gebläht
Zu tragen weigert sommersüße Blumen,
Und rauhen Winter ewig dauernd halte."

Darauf antwortete denn nun Proteus wohl sehr richtig:

„Was, lieber Valentin, ist das für Schwulst!"

worauf Valentin seine Donna bescheidentlich mit einem Juwel vergleicht, dessen Besitz ihn so reich macht

„als zwanzig Meere, all ihr Sand von Perlen,
Nectar die Fluth, gediegnes Gold die Felsen!"

Doch auch an Stellen, in welchen dieser Bilderreichthum, diese zierliche Eleganz sich mit natürlicher Anmuth und wahrer Empfindung glücklich vermählt, fehlt es durchaus nicht. So u. a. die reizende Schilderung, welche Julia, da sie zu der abenteuerlichen Reise sich entschließt, ihrer Lucetta von der Gewalt ihres Liebesfeuers entwirft:

„Je mehr du's dämpfst, je heller flammt es auf;
Der Bach, der nur mit sanftem Murmeln schleicht,
Tobt ungeduldig, wird er eingehemmt;
Doch wird sein schöner Lauf nicht aufgehalten,
Spielt er ein süßes Lied mit Glanzgestein
Und streift mit zartem Kuß jedwede Binse,
Die er auf seinem Pilgerpfad berührt;
So wandert er durch manche Schlangenwindung
Mit leichtem Spiel zum wilden Ocean,
Ich bin geduldig, wie ein sanfter Strom,
Und Kurzweil acht' ich jeden müden Schritt,
Bis auch der Letzte zum Geliebten bringt;
Dort will ich ruh'n, gleichwie nach Angstbedrängniß
Ein sel'ger Geist wohnt im Elysium."

Die Vorliebe Lily's für sylbenstechendes Stachelgerede, für Wortwitze und Concepte wird auch hier namentlich in den Gesprächen der Clowns, oft mit Glück und glänzendstem Witz, doch nicht selten auch bis zum ermüdenden Uebermaß gepflegt. Mitunter wird die Handlung durch lange Gespräche aufgehalten, die keinen Zweck haben, als die Fertigkeit des Dichters in diesen humoristischen Kunststücken zu zeigen: So gleich im Anfange das Gespräch zwischen Proteus und Flink, worin dem letztern bewiesen wird, daß er ein Schaf ist, weil er, von seines

Herrn unverhoffter Abreise sprechend, einen Witz auf ship und sheep einfließen ließ. Dann spielt das Stück eine gute Strecke lang weiter über das Thema „laced mutton“ und „lost mutton“, in der Schlegelschen Uebersetzung trefflich wiedergegeben durch „geputztes Lamm“ und „verdutztes Lamm“. Nachdem hierauf noch eine ganze Reihe von Wortspielen den gewöhnlichen Angriffen des Clown auf die Börse des Kavaliers als Deckung gedient haben, erfahren wir als Ergebniß der ganzen Scene: daß Flink einen Brief an Julia bestellt hat. Es versteht sich übrigens, daß diese Bemerkung über den gekünstelten Styl der „Veroneser“ nicht etwa eine Verkennung oder Mißachtung des köstlichen Humors in sich schließt, mit welchem gerade hier die Rollen der Clows durchgeführt sind. Der pfiffige, scharf blickende, bis zur Unverschämtheit vorlaute Flink und der tölpelhafte, treuherzige Lanz nebst Crab, seinem hartherzigen Köter, der bei dem Abschiede seines Herrn auch nicht eine Thräne vergoß und die mehr als gute Behandlung mit ächt cynischem Undank vergilt; sie vertreten die beiden Grundtypen der niedern Spaßmacher so trefflich, wie wir sie bei Shakespeare kaum wiederfinden. Lanzelot Gobbo im „Kaufmann“, offenbar eine Erinnerung an Lanz, kann sich mit seinem ältern Vorbilde keineswegs vergleichen.

Das geistige Element nun, in welchem alle diese zum Theil nur skizzenhaft ausgeführten, aber wenigstens trefflich angelegten und vom Glanz des Lebens strahlenden Gestalten sich bewegen, ist, noch weit entschiedener als in den „Irrungen“, der sorglose Genußtrieb einer kraftstrotzenden, glücklich begabten, mit den ernsten Seiten des Lebens noch unbekannten, resp. sie übersehenden Jugend. Wie er im Aufflammen der begehrlichen, dem heißen Blute entströmten Jugendliebe seinen entschiedensten Ausdruck findet, so bildet denn diese hier auch recht eigentlich den Mittelpunkt, um welchen die Handlung fördernd oder abwehrend sich dreht, während die mehr zuschauenden und urtheilenden Träger der komischen Rollen ihrer Anregung und Beobachtung gleichfalls für ihre besten Einfälle verpflichtet sind. Nicht als grundsätzlicher Gegensatz, sondern mehr als Ausgangspunkt der Schilderung, als Folie, welche die Wirkung hebt, steht ihr, wie später in „Viel Lärmen um Nichts“ das kecke Selbstgefühl des im Gefühl der Freiheit schwelgenden Junggesellen gegenüber, der über die Liebe einstweilen spottet, um sich doch irgendwie mit ihr zu beschäftigen, bis auch für ihn die Stunde des Genusses schlägt. Ihn vertritt Valen-

tin, in manchem wesentlichen Zuge die vorbereitende Skizze zu dem später in Benedict so trefflich ausgeführten Charakterbilde. In ein paar trefflichen Zügen schildert Flink diese glückliche Zeit, in welcher sein Herr „wie ein Hahn zu krähen pflegte wenn er lachte, und wenn er einherging, wie ein Löwe zu wandeln: wo er nicht fastete, als gleich nach dem Essen, und finster blickte nur wenn das Geld auf die Neige ging." In dieser Stimmung hält Valentin an den liebeskranken Proteus die weisliche Anrede:

„Du hast nur zuviel Ohr dafür zu lieben,
Wo Hohn mit Gram erkauft wird, Sprödesehn
Mit Herzensseufzern, ein Moment der Lust
Mit zwanzig wachen, müden, langen Nächten.
Gewonnen ist's vielleicht ein schlimmes Gut;
Verloren ist doch schwere Müh' gewonnen.
Und immer ist's durch Witz errungene Thorheit,
Wo nicht, ist's Witz durch Thorheit überwältigt."

Fast scheint der Verliebte dem altklugen Mentor Recht zu geben, wenn er selbst seinen Zustand schildert:

„Du süße Julia, hast mich verwandelt;
Verhaßt ist Wissenschaft, die Zeit verlier' ich.
Trotz biet' ich gutem Rath, die Welt Nichts achtend;
Krank ist mein trüber Sinn, in Leid verschmachtend."

Und nicht nur trüben Sinn und Leid bringt ihm die Leidenschaft. Es ist fast, als hätte die nachfolgende Entwickelung ausdrücklich den Zweck, das ernste Wort Valentin's zu bestätigen, welches die Liebe, nämlich diese sinnlich begehrliche Gluth der unreifen Jugend, mit dem Wurm vergleicht, der die frische Knospe zernagt, ehe sie aufgeblüht:

„Daß schon das Grün im ersten Lenz verwelkt
Und jeder künft'gen Hoffnung schöne Frucht."

Selbst Valentin's wackere, kräftige Natur wird durch den ersten Zug aus dem Taumelkelch nicht nur lächerlich, wie Flink ihn schildert, sondern auch schwülstig geschmacklos, wie wir selbst es als Ohrenzeugen erfahren. Mit naivster Offenheit bekennt er sich zu dem Egoismus des Genußtriebes, in den an den Freund gerichteten Worten:

„Verzeih'! auch kein Gedanke mehr an dich,
Denn jeder ist Begeist'rung für die Liebste."

Das hat nun freilich im Munde des edelherzigen Kavaliers nichts

15*

Ernstliches zu bedeuten: Valentin wird nur rücksichtslos, aber nicht untreu, böse und tückisch, wie der feiner gebildete, reicher begabte Proteus. Die Entwickelung des Letzteren würde zu den besten Shakespeare'schen Charakterbildern zu zählen sein, wenn die übereilte, opernhafte Katastrophe sie nicht unterbräche und störte. Auch so bleibt sie eine trefflich angelegte Satire gegen jene ästhetische Afterbildung, für welche die schöne Form den Inhalt des Lebens adelt, die sich durch geistreiche Sophismen mit den Forderungen des Verstandes, durch Sentiments mit der Stimme des Herzens abzufinden weiß, während sie frischweg nach dem Grundsatze handelt: Erlaubt ist, was gefällt; gegen die Göthe, dessen Namen sie mehr als irgend einen andern gemißbraucht hat, das treffende Wort sprach: „Geht mir mit dem sentimentalen Volk; es werden, kommt die Gelegenheit, nur schlechte Gesellen daraus". Diese spiegelglatte und sammetweiche, fein gebildete und überkluge gefühlsselige Genußsucht findet denn in Proteus, dem Veränderlichen, ihren garnicht zu verkennenden Vertreter. Seine frühreife, glänzende Bildung bezeugt ihm Valentin mit dem Enthusiasmus der bewundernden Freundschaft. Er nennt ihn an Jahren jung, alt an Erfahrung, unreif sein Alter, doch sein Wissen reif, vollkommen an Gestalt und Geist, an jeder Zierde reich, die Edle schmückt. Seine Erfolge bei Julia, seine Gewandtheit im geistreichen Wort- und Witzgefecht, die elegante Dialektik, welche ihm in jedem Augenblicke gegen die Stimme des Gewissens zu Gebote steht, bestätigen diese Schilderung in jeder Scene. Beim ersten Auftreten entwickelt er einen wahren Luxus liebenswürdigen, weichen Gefühls. Ein inniger, zarter Verkehr der Seelen wird ihm die bevorstehende körperliche Trennung vom Freunde ertragen helfen: Seiner soll Valentin gedenken, wenn er schöne, merkenswerthe Dinge auf seinen Reisen erblickt, ihn zu sich wünschen, wenn Gutes ihm begegnet, in Gefahren die Drangsal seinem heiligen Gebete empfehlen; denn beten will er für den lieben, abwesenden Freund: ein ordendlich erbauliches Bild einer edlen, wohlgebildeten, zartempfindenden Jünglingsseele. Fast glauben wir, daß der derbere Genosse ihm unrecht thut, wenn er hier eine kleine, beißende Bemerkung über den muthmaßlichen Inhalt des Gebetbuchs fallen läßt, über die seichten Mährchen von tiefer Liebe, aus denen Proteus seine Andacht nährt. Die glänzende Aufnahme, welche das „seichte Mährchen" von seiner Herzensqual bei Julia findet, läßt die wehmüthig sentimentale Stimmung seines Ge-

müths denn bald zu einem recht normalen Gemische zärtlicher Hingebung und selbstzufriedener Gelassenheit heranreifen. Seine mädchenhafte Verstellung, gegenüber dem Vater, führt das Gebot der Trennung herbei. Er findet kein Wort, dasselbe zu kreuzen; um so zierlicher malt er die launischen Wechsel des Liebesglückes unter dem Bilde des abwechselnd von Sonne und Wolken beherrschten Apriltages sich aus; um so reichlicher entströmen seinen beredten Lippen beim Abschiede die Schwüre der bekannten, ewigen Treue:

„Und wenn am Tag' mir eine Stund' entschlüpft
In der ich nicht um dich, o Julia, seufze,
Mag in der nächsten Stund' ein schweres Unheil
Mich für Vergessenheit der Liebe strafen."

Dann ergiebt er sich mit nobler Gelassenheit in den Willen des Vaters und begleitet Julia's lautlosen Abschied mit der treffenden Bemerkung:

„Ja, treue Lieb' ist so, sie kann nicht sprechen,
Mit Thaten schmückt sich Treu' und nicht mit Worten."

Alles was wir von diesem Augenblicke an von ihm sehen und hören, ist denn auch gleichsam eine fortlaufende Veranschaulichung dieses Kernspruchs, in welchem wohl der innerste Gedanke des Gedichts sich zusammendrängt: und zwar eine Veranschaulichung in der sehr wirksamen Form des abschreckenden Beispiels. Der bloße Anblick Silvia's, die noch dazu als Geliebte des Busenfreundes ihm vorgestellt wird, genügt, um die ganze Grundlage dieser von dem veränderlichen Winde der Phantasie und des heißblütigen Genußtriebes beherrschten Schönseligkeit über den Haufen zu werfen. Willenlos ergiebt das zarte Seelchen sich der ersten Versuchung, nicht in der Selbsttäuschung der blinden, naturkräftigen Leidenschaft, auch nicht mit der verwegenen Entschlossenheit, mit der Shakespeare's tragisch angelegte Egoisten dem vollkommen klar erkannten Sittengesetze rebellisch entgegen treten. Proteus verliert keinen Augenblick das Bewußtsein seiner Schuld. Er ist naiv genug, sich das selbst im Augenblicke der schlimmen That zu gestehen. Er hätte auch eigentlich Nichts dawider, wenn irgend eine Wunderwirkung ihn unvermuthet zum siegreichen Tugendhelden erhöbe. Nur Anstrengung, Unbequemlichkeit und Schmerz möchte der wohlerzogene Jüngling selbstredend um jeden Preis vermeiden:

„Kann ich verirrte Liebe heilen, sei's,
Wo nicht, erring' ich sie um jeden Preis!"

Das ist der Entschluß, mit dem er der Versuchung entgegen tritt, nachdem er ihre Natur und Größe soeben in den verzweifelt naiven Worten sich eingestanden:

„Wie eine Gluth die andre Gluth vernichtet,
Sowie ein Keil den andern Keil vertreibt,
Ganz so ist das Gedächtniß vor'ger Liebe
Vor einem neuen Bild durchaus vergessen.
Ist es mein Aug', ist's meines Freundes Lob,
Ihr ächter Werth, mein falscher Unbestand,
Was Unvernunft so zum Vernünfteln treibt?"

Das Ergebniß dieses Vernünftelns der Unvernunft bleibt denn auch natürlich nicht lange zweifelhaft. „Ich bin mir selber näher, als der Freund", das ist der garnicht sentimentale Gemeinplatz, der in aller dieser Aesthetik und Schönseligkeit am Ende den Ausschlag giebt. Er gesteht sich ein, daß es Meineid ist, Julia zu verlassen, Silvia zu begehren, den Freund zu kränken. Aber der Gott der Verliebten, der gebrochner Schwüre lacht, er läßt es auch an Entschuldigungen nicht fehlen:

„Erst huldigt' ich dem schimmernden Gestirn,
Jetzt bet' ich an den Glanz der Himmelssonne!
Man bricht bedachtsam unbedacht Gelübde,
Dem fehlt's an Witz, dem ächter Wille fehlt,
Den Witz zu brauchen, gut für schlecht zu wählen!"

Dies die Erwägungen, mit denen der Entschluß gefaßt wird. Sie leiten eine so artige Nichtswürdigkeit ein, als sie je von dem weiten Mantel der Liebe bedeckt wurde: den Entführungsplan des Freundes an den Herzog verrathen, Valentin in die Verbannung treiben, den Herzog schmeichelnd betrügen, dann alle Künste der Verführung gegen die hülflose Silvia aufbieten, bis zu planmäßiger Verleumdung des Freundes: dieser ganze Apparat der Nichtswürdigkeit hat nun für den Standpunkt des souveränen Gefühls wenig Verletzendes mehr. Die Geständnisse kommen mit einer gedankenlosen Naivetät heraus, die ihnen, freilich ohne sie sittlich zu rechtfertigen, doch so ziemlich den tragischen Stachel nimmt. Man wird an Basilio im Barbier erinnert, wenn die Verleumdung und zwar die allein wirksame durch den unverdächtigen Freund, als bestes Gegengift gegen die Liebe in Vorschlag gebracht und ohne Skrupel angenommen wird, nach der klassischen, durch den Herzog erdachten Entschuldigung:

„Wo euer Lob ihm nicht von Nutzen ist,
Kann euer Lästern ihm nicht Schaden bringen,
Und drum kann solch ein Dienst euch nicht verletzen,
Da euch ein Freund um dieses Opfer bittet!"

Die schmähliche Niederlage, welche Silvia's Treue dem frechen Angriffe bereitet, bleibt ohne die geringste Wirkung auf diese Bethörung. Silvia schickt den falschen, meineidig treulosen Mann mit Verachtung fort, sie quält und martert ihn umsonst; dem Hündchen gleich, wird seine „Liebe" nur hingebender mit jedem Fußtritt, den sie empfängt. Das verunglückte Manöver mit Lanzen's Hund zeichnet die Karrikatur dieses ehr- und zwecklosen Treibens mit nicht eben feinem, aber schlagendem Witz. Bis zu völliger Sinnlosigkeit steigert sich die Verblendung der Leidenschaft. Nicht nur, daß Julia in der Pagenkleidung, in täglichem, genauem Verkehr, von dem Manne, der ihr noch vor kurzem ewige Treue schwur, nicht erkannt wird. Auch ihre beständigen, sehr durchsichtigen Anspielungen finden kein Verständniß. Mit einem wahren Cynismus des Leichtsinns fragt der Ritter den vermeintlichen Pagen, warum dieser denn die verlassene Julia beklage? Als auch der glückliche Zufall, der ihm zu den Ehren eines romantischen Ritterdienstes hilft, ohne Wirkung bleibt, schreitet er gar zu roher Gewaltthat. Es wäre ein wirkungsvollstes Bild der grauenhaften Verwüstung, welche der schrankenlose Genußtrieb, die Spinneweben der sentimental-ästhetischen Moral zerreißend, gerade in den begabtesten Naturen zu Wege bringt, wenn nicht die schroffe Wendung der Katastrophe, die durchaus oberflächlich motivirte Bekehrung, Besserung und Begnadigung, die festen Umrisse des Bildes wieder verwischte und den bedeutungsvollen ethischen Gehalt dieser schon ächt shakespearisch angelegten Rolle in der spielenden Lösung des Knotens wieder verflüchtigte.

Noch schlimmer kommt die Männerliebe hier fort in ihrem dritten Vertreter, dem vom Herzoge für Silvia ausgesuchten Thurio. Mit seinen dünnen Beinen, seinem braunen Gesicht, seinem albernen Geschwätz, seiner Feigheit, seinem nüchternen Egoismus, seinem Alles gut machenden Gelde und der gänzlichen, unschädlichen Nichtigkeit seiner Erscheinung ist er in jedem Zuge der regelrechte Bräutigam der Komödie, die passende Zielscheibe für den Witz der begünstigten Liebhaber, die Folie ihrer glänzenden Eigenschaften, der erwünschte Beweis für die Ohnmacht der conventionellen Vortheile und des materiellen Be-

sitzes gegen die Geschenke der freigebigen Natur, wie eben das hoffnungsfreudige Selbstgefühl der Jugend sie so gern sich ausmalt. Kaum günstiger wird der alte Herzog gezeichnet. In der Wahl der Mittel für seine väterlichen Zwecke ist er nicht feiner, als Proteus, der sie ihm bietet. Valentin findet es ganz glaublich und in der Ordnung, als der Mann in den gesetztesten Jahren, der Vater seiner Geliebten, ihn um Rath bittet in einem vorgeblichen, ganz außerordentlich cavaliermäßigen Liebeshandel, und seine plötzliche Güte am Schlusse kommt wohl, ohne Shakespeare zu beleidigen, mehr auf Rechnung des fünften Aktes, als des Charakters, den der Dichter bis dahin in ihm voraussetzen ließ.

In viel günstigerer Färbung, durchaus auf der Lichtseite des Bildes, treten die beiden Mädchengestalten hervor. Man könnte sie fast als Gegenbeweis, als Zeugniß für die unbedingte Objectivität Shakespeare's den Vermuthungen entgegen halten, welche in den zänkischen, bösen Weibern mehrerer Stücke seiner ersten Periode Erinnerungen aus des Dichters eigener Häuslichkeit zu erblicken geneigt sind. Zwar die allgemeinen Urtheile der Männer über das zarte Geschlecht sind von Spuren jener ungalanten Stimmung noch keineswegs frei. Als der Herzog über die Erfolglosigkeit der Geschenke bei seiner (vorgeblichen) Geliebten klagt, belehrt ihn Valentin:

„Ein zweites schickt, ermüdet nicht im Lauf;
Verschmäht zuerst, weckt später Sehnsucht auf.
Lobt, schmeichelt, preis't, vergöttert ihre Gaben,
Auch schwarz, laßt sie ein Engelsantlitz haben.
Der Mann der keine Zung' hat, ist kein Mann,
Deß Wort nicht jedes Weib gewinnen kann."

Und nicht viel besser, nicht ohne ironischen Beigeschmack, schildert Proteus die Künste, welche im Reiche fashionabler Liebe jener Tage in Ansehen standen:

„Singt, daß ihr auf der Schönheit Weihaltar
Ihr eure Thränen bringt, das Herz;
Schreibt, bis die Tinte trocknet, macht sie fließen,
Mit euren Thränen, rührend sei der Vers,
Daß er beglaub'gen mag die Herzensliebe:
Denn Orpheus Laut' erklang von Dichtersehnen;
Dem goldnen Ton erweicht sich Stein und Erz,

Zahm ward der Leu, der Leviathans-Riese
Entstieg der Fluth, um auf dem Strand zu tanzen" 2c.

Doch dieser ziemlich oberflächlichen und übermüthigen Auffassung weiblicher Schwäche und Eitelkeit entsprechen durchaus nicht die Damen, mit welchen die so erfahrenen, ihrer Sache so gewissen Ritter zu thun bekommen. Julia, wenn auch durchaus keine heroische, sittlich starke Natur, gewährt gleichwohl ein reizendes Bild weiblicher, hingebender Gefühlsinnigkeit und selbstverleugnender Treue, durch einen feinen Zug mädchenhaften, ein wenig kokettirenden Selbstgefühls sehr glücklich gehoben. Shakespeare verdankte diesen Zug, ich meine die lustige Eroberung und Verleugnung des ersten von Proteus kommenden Liebesbriefes, der Diana des Montemayor. Aber die meisterhafte, so anmuthige als wahre Inscenesetzung ist ganz sein Verdienst. Es giebt nichts Zierlicheres und Anmuthigeres als dieses kleine weibliche Anstands-Gefecht zwischen Julia und der nicht minder schlauen und geschickten Lucetta: dies trotzig tugendhafte Abweisen der doch so ersehnten Vermittlerin, das Zurückrufen der mit berechneter Langsamkeit sich Entfernenden, nachher das Zerreißen des Briefes und das Aufbewahren der Fetzen: Alles das ist Natur und Leben, wie nur die Hand des Meisters sie zeichnet. Mit Julia's Sprödigkeit nimmt es übrigens nach Lesung des Briefes ein schleuniges Ende, und ihr weiteres Auftreten ist ein fortlaufender Beweis einer Hingebung, die an die Helena in „Ende gut Alles gut" und an das „Käthchen von Heilbronn" weit eher erinnert, als an die kecken selbstgewissen Gestalten der Rosalinde und Viola, mit denen man sie, blos um der ganz äußern Aehnlichkeit der Lage willen, wohl hat vergleichen wollen. In der demüthigendsten und peinlichsten Lage, als Vertraute der Liebesgeheimnisse ihres Ungetreuen, als Vermittlerin seiner strafbaren Intriguen, entwickelt sie ein fast verletzendes Uebermaß von Güte, Versöhnlichkeit und unwandelbarer Treue. Man ist fast versucht, ihren Edelmuth zum Theil auf Rechnung der Schwäche zu setzen, ihr weniger den Willen, als die Kraft des Hasses und der Rachsucht abzusprechen. Denn von innerer Entsagung ist sie natürlich weit entfernt. Sie will für Proteus um Silvia werben, aber so kalt, wie sie die Antwort wünscht. Mit keineswegs hoffnungslosem Selbstgefühl vergleicht sie sich mit Silvia's Bilde, dem sie die Augen auskratzen würde, wenn seine Herrin den Proteus liebte. So steht denn auch ihre Versöhnlichkeit bei der Schlußkatastrophe keineswegs in dem innern Gegen-

satze gegen ihre frühere Erscheinung, wie des Proteus plötzliche Besserung. Sie ist das noch skizzenhafte, aber richtig ausgeführte Bild hingebender, in der Liebe sich selbst vergessender Weiblichkeit, wie der Dichter später, mit reicheren Farben und vollendeterer Kunst es noch mehrmals ausgeführt hat. Weit kräftiger und gesunder ist der Charakter Silvia's entworfen, der eigentlichen Heldin des Stücks. Hier ist der Familienzug der Rosalinden und Viola's ganz unverkennbar, ja selbst an Imogen wird man hin und wieder erinnert. Was diese ganze Gruppe weiblicher Gestalten (auch Porcia und die Prinzessin in „Verlorne Liebesmüh'n" stehen ihr wenigstens nahe) was sie so glücklich aus der reichen Gallerie Shakespeare'scher Frauen hervorhebt, ist der vorsichtig abgemessene Zusatz klaren Verstandes und entschlossener Willenskraft, der den weichen Grundstoff der weiblichen Natur widerstandsfähig macht für den Kampf mit dem Leben, ohne ihm gleichwohl seine Biegsamkamkeit und Anmuth zu rauben. Der maßvollen und durch ächte Herzensgüte geadelten Ueberlegenheit ihres Wesens, gegenüber den in Gefühl und Phantasie aufgehenden weichern Naturen, werden wir in dem Verhältnisse Viola's zu Olivia, Rosalindens zu Celia, Beatricens zu Hero wieder begegnen. Die Art, wie sie der Werbung Valentin's, ohne sich das Geringste zu vergeben, ermuthigend entgegen kommt, die vollendete Anmuth ihrer Haltung zwischen Thurio, dem nüchternen, aber durch den Vater und die Verhältnisse begünstigten Alltagsmenschen, zwischen Proteus, dem geistreichen, schönen, gefährlichen Verführer, und zwischen dem bevorzugten Manne ihres Herzens legt vollgültiges Zeugniß ab für ihre Meisterschaft in den Künsten der feinen Gesellschaft wie für ihre geistige Begabung. Der edelste Kern ihrer goldächten Natur aber wird erst in der Prüfung des Mißgeschicks enthüllt. Ihr Auftreten gegen das verwegene Andringen des Proteus wäre mustergültig, durch Würde und Wärme des Gefühs den besten Shakespeare'schen Frauenscenen ebenbürtig, hätte der Dichter nicht einen Zug seltsamer Koketterie hineingemischt, der ohne Frage die Harmonie ihrer Erscheinung stört. Ich meine die Uebersendung ihres Bildes an Proteus. Wenn man eben gehört hat, wie sie den schlauen, meineidigen, falschen, treulosen Mann nach Hause schickt; wie sie sich verwahrt gegen die Schwäche und den Unverstand, der Schmeichelei des in Trug und Falschheit Geübten zu trauen, und wenn man dann in ihrem Munde den Worten begegnet:

„Mich freut es nicht, zum Götzen euch zu dienen;
Doch da es gut für eure Falschheit paßt,
Nur Schatten, falsch Gebilde anzubeten,
Schickt zu mir morgen früh, ich send' es euch“,

so erinnert man sich unwillkührlich jener Anna in Richard III., die, eine trostlos jammernde Wittwe, an der Bahre des Gatten von dem tausendfältig verfluchten Mörder desselben den Ring sich aufdrängen läßt und mit den Worten: „Nehmen ist nicht geben“ die Kapitulation ihres Herzens eröffnet. Man ist versucht, einen schlimmen Ausgang zu fürchten. Aber bald erscheint Silvia's kluge, entschlossene Treue im glänzendsten Lichte. Sie folgt dem Geliebten in Noth und Gefahr, zeigt gegen den Versucher, als er in Gestalt eines Helden und Retters sich naht, sich eben so fest, als früher gegen den Meister schmeichelnder Galanterie, und so trägt sie denn zu dem romantisch-phantastischen Schluß des Stückes das Ihrige bei. Das Gesammtbild dieses Schusses: Valentin, als Räuberhauptmann den Tag des gefühlvollen Schäfers lebend, seine Zeit theilend zwischen Belauschen der Nachtigallen, Seufzen, und dem Bestreben, seinen edlen Räubern höfliche Manieren gegen Reisende beizubringen, schließlich gar bereit, seinen ganzen Anspruch an Silva dem meineidigen, ehrlosen Proteus abzutreten, blos weil dieser, auf der That ertappt, ein Wort der Reue gesprochen; dann Silvia, welche diesen seltsamen Edelmuth durchaus nicht befremdend noch beleidigend findet; ferner der zu Liebe und Treue für seine Julia urplötzlich bekehrte Proteus; diese ganze Anhäufung opern- und mährchenhafter, psychologisch garnicht oder ungenügend motivirter Effecte bildet nun freilich einen merkwürdigen Gegensatz gegen die Anfänge trefflicher, Shakespeare's würdiger Charakteristik, welche die ersten Akte des Lustspiels ohne Frage enthalten. Das Stück ist eben ein glänzendes, dramatisches Jugendexercitium im galanten Styl, gewürzt durch ein reichliches Maß häufig derber, aber sprudelnd witziger, volksthümlicher Komik, nicht ohne Leichtfertigkeiten in der Komposition, ja nicht ohne psychologische Widersprüche, aber auch geziert durch glückliche, ächt künstlerische Blicke in die Geheimnisse des Herzens, wie in das innere Getriebe des Weltlaufs, welche den spätern Meister auf diesen Gebieten bereits ahnen lassen und gegen die „Komödie der Irrungen“ einen merklichen Fortschritt bezeugen.

3. Ein Sommernachtstraum.

Im Begriff, Shakespeare's Sommernachtstraum zum Gegenstand einer kritischen, oder meinetwegen ästhetischen Darstellung zu machen, muß ich nicht fürchten, den Freunden und Verehrern dieses wunderbaren Gedichts wie der Botaniker zu erscheinen, der eine seltene Prachtblume unbarmherzig zerpflückt, um an ihren goldenen Staubfäden und Stempeln, an ihren Nektargefäßen und den Blättern ihrer Krone seine Gelehrsamkeit zu entwickeln? Werden seine Detailbeschreibungen den Naturfreund entschädigen für den Schmerz über die Zerstörung des herrlichen Ganzen? Wird der gute, unverdorbene Geschmack dessen vollen, unvermittelten Genuß jener zergliedernden und zerstörenden Erkenntniß nicht vorziehen? Die Frage ist für den Ausleger des Sommernachtstraums kaum zu umgehen. Es giebt in der That im Gebiet der Natur und der Kunst Erscheinungen, die schlechterdings mit der elementaren Gewalt des untheilbaren Ganzen auf uns wirken, die vor Allem gesehen, gehört, empfunden werden wollen. Es ist der Schöpfungshauch reiner, ungefälschter Naturkraft, der hier Alles entscheidet; wer ihn fühlt, glaubt des Erklärers nicht zu bedürfen, wer ihm verschlossen bleibt, der wird den besten Erklärer nimmer verstehen. Und daß Shakespeare's Sommernachtstraum, diesen elementaren, aller Analyse spottenden Gewalten des Wohllauts, des naivsten Gefühlsausdrucks und einer unendlich zarten, sinnigen Naturanschauung einen überaus großen Theil seiner bekannten bezaubernden Wirkung verdankt, das fühlt jeder sinnige Leser des Gedichtes besser, als es hier in Worten sich aussprechen ließe. Es ist aber auch nicht meine Absicht, weder das Stück, wie man wohl sich auszudrücken pflegt, zu zergliedern, noch die duftige Blüthe unter gelehrten Notizen und kritischen Erörterungen zu ersticken. Aber womöglich das geistige Band zu erspähen, welches diese traumhaft durcheinander gaukelnden Bilder zu einem lebendigen, organischen Ganzen vereinigt, über die vollberechtigte Freude an einzelnen Schönheiten hinaus zu jenem vollen und nachhaltigen Genuß des Gedichts zu gelangen, der doch wesentlich durch eine bewußte, lebendige Wechselwirkung zwischen dem schaffenden und darbietenden und dem repro-

ducirenden und empfangenden Geiste bedingt wird: dazu dem Leser förderlich zu sein, möchte ich allerdings versuchen.

Es ist von jeher weder Auslegern noch Lesern und Zuschauern entgangen, daß dies Gedicht seine wundersame Benennung keineswegs einer Laune des Zufalls verdankt, etwa wie die Lustspiele „Was ihr wollt“ und „Wie es euch gefällt“. Aus der sonnenhellen Klarheit Shakespeare'scher Dichtung treten wir hier in der That unter die in magischem Halbdunkel durch einander wogenden Gestalten eines lieblichen Traumes. Von der klaren, kunstvollen, tief angelegten Motivirung, welche die Werke seiner Blüthezeit kennzeichnet, läßt sich auch hier noch kaum hie und da eine Spur entdecken. Wo die handelnden Personen nicht geradezu ein Spiel höherer Mächte sind, werden sie durch jähe, schnell wechselnde Leidenschaft fast widerstandlos in Bewegung gesetzt. Der Schwerpunkt des Ganzen ist geradezu, ganz im Gegensatz gegen Shakespeare's sonstige Weise, den Gesetzen der Vernunft entrückt, wie dem Einfluß menschlichen Fühlens. Ernst, ja tragisch angelegte Motive lösen sich auf in ein heiteres Spiel, der Affect verliert seine Gewalt, der Schmerz seinen Stachel, das Mitleid seine bewegende Kraft. Eine wonnige, festliche Stimmung durchweht das Ganze. Wir würden auch ohne bestimmtere Anspielungen es durchfühlen, daß die Dichtung auf einem begrenzten Gebiet sich bewegt, daß der Dichter auch hier noch darauf verzichtet, der ganzen vollen Wirklichkeit des schaffenden und zerstörenden Lebens den Spiegel vorzuhalten, wie es später die ihm eigene Art ist. Auch über die Natur jener besondern Begrenzung lassen zahlreiche Andeutungen nicht den mindesten Zweifel übrig. Die Handlung beginnt mit den Vorbereitungen zu einer fürstlichen Hochzeit, die ganze Verwickelung dreht sich um die wechselnden Zustände launenhafter, übermüthiger Jugendliebe, aus deren Traum die Betheiligten zur frohen Wirklichkeit des gesicherten Besitzes und des erlaubten Genusses erwachen, eine dreifache Hochzeitsfeier, verherrlicht durch den derben Humor des alten lustigen England, macht den Schluß, und wem das Alles noch einen Zweifel ließe, dem würde zuletzt der reizende Glückwunsch des Droll es ausdrücklich sagen, daß wir ganz einfach ein Gelegenheitsstück, eines jener dramatischen Festspiele vor uns haben, wie sie zu Shakespeare's Zeit bei Familienfesten vornehmer Häuser nicht fehlen durften. Die von Concepten und mythologischen Anspielungen wimmelnde Sprache, die bunte Pracht der Bilder, freilich von dem Ueber-

reichthum der erzählenden Gedichte und der oben betrachteten dramatischen Erstlingsversuche zu sinnig geordneter Fülle gemildert, das Vorherrschen des Reims an allen gehobenen Stellen erinnern immer noch an die Jugend des Dichters. Ein paar Stellen machen es wahrscheinlich, daß der gefeierte Bräutigam nicht blos Gönner, sondern auch Kenner der Musenwerke war, sowie daß die Königin selbst oder doch ihr sehr nahestehende Personen dem Feste beiwohnten. Wir kommen auf Beides ausführlich zurück: zunächst nur die kurze Erinnerung, daß ein Shakespeare wahrlich keinem gewöhnlichen, vornehmen Gönner jene berühmte Apotheose der Dichtkunst in den Mund gelegt hätte, mit welcher Theseus den fünften Akt eröffnet. Nun wird das Stück in dem Verzeichniß von Meres aus dem Jahre 1598 erwähnt.*) In demselben Jahre feierte Southampton, Shakespeare's Herzensfreund und fürstlicher freigiebiger Gönner seine Hochzeit. Es fehlt also nicht an Wahrscheinlichkeitsgründen für die an sich so freundliche und wohlthuende Annahme Tieck's, nach der dies wahre Ideal eines Gelegenheitsgedichtes als unvergängliches Denkmal hochherzigster Freundschaft zu doppelter Freude und Verehrung einladen müßte.**) Die Mehrzahl der englischen Kritiker setzt die Entstehungszeit freilich an drei bis vier Jahre zurück; ja Drake hält den „Sommernachtstraum“ für das erste Werk, in welchem Shakespeare, an kein fremdes Vorbild gelehnt, die volle Kraft seines jugendlichen Genies entfaltete.***) Wie dem sei, die frühe Abfassung des Stückes steht fest,

*) Die ältesten Drucke sind die im Jahre 1600 erschienenen Quartausgaben, die eine von Thomas Fisher, die andere von James Roberts. Der Text der Folio schließt sich an Roberts an, obwohl der von Fisher der bessere scheint. Es wird im Titel der Fisher'schen Ausgabe ausdrücklich erwähnt, daß die Gesellschaft des Lord Chamberlaine das Stück bereits mehrmals öffentlich aufgeführt hatte. Somit waren gewiß einige Jahre seit der Abfassung vergangen.

**) Gegen diese Annahme fällt freilich, wenn auch nicht gerade mit zwingender Beweiskraft in's Gewicht, daß Southampton's Hochzeit eine heimliche war und daß sie gegen den Willen der Königin stattfand. Vergl. Bd. 1 dieser Vorlesungen, S. 115 Anmerk. Doch spricht der dort (S. 114) angeführte Brief von Rowland Whyte an Robert Sidney auch wieder für eine gerade damals recht lebhafte Verbindung Shakespeare's mit seinem Mäcen, der um des Theaters willen den Hof vernachlässigte.

***) Malone nimmt das Jahr 1592 an, Haliwell das Jahr 1594, mit Berufung auf Berichte, welche den Sommer dieses Jahres

auch daß es ursprünglich einem festlichen Zwecke gedient haben wird, ist jedenfalls höchst wahrscheinlich. Es war vielleicht die Schuld der Dankbarkeit abzutragen an einen Gönner, und gleichzeitig die Würde und die siegreiche Gewalt der Kunst zu behaupten, in einem Wettkampf mit allen Genüssen, welche Reichthum und feine ästhetische Bildung der Blüthe einer hochsinnigen Aristokratie zur Verfügung stellen. Denken wir uns nun einen Augenblick in die Lage des Dichters. Welche Saiten wird er anschlagen, um die Harmonie des Festes nicht zu stören, welchen Anforderungen wird sein Kunstwerk genügen müssen, um an der ihm gebührenden Stelle als schönstes Juwel in der Krone des Festes zu strahlen?

Vor Allem wird es sich fernhalten müssen von jenem Ernste des Lebens, den das Gefühl der Sicherheit, das Bewußtsein reichen Besitzes und unantastbaren Rechtes verbunden mit den heiter-gefälligen Formen aristokratischer Sitte aus diesem Zauberkreise festlicher Freude wenigstens augenblicklich verbannen. Sodann ist Lob, feines und feuriges Lob des Gönners, ohne Vernachlässigung anderer hoher Personen nicht zu vermeiden: diese Ambrosia der Erdengötter wird nicht gespart werden dürfen. Aber auch die Menge der Festgäste darf nicht leer ausgehen. „Es soll jeder Topf sein Deckelchen finden"; nur wenn es „Allen nach dem Kopf geht" sind sie zufrieden. Der Dichter muß Vielen Vieles bringen. Dem Neugierigen soll es an bunten Begebenheiten, an Unterhaltung und Ueberraschungen nicht fehlen, der Eitle will sich spiegeln, empfindsame Seelen wollen gerührt werden, auf eine heitere, gemüthliche Weise, versteht sich, aber auch die klugen, geistreichen Leute sollen Etwas zu denken, wo möglich zu lächeln bekommen, dem süßen Wein darf einige Würze nicht mangeln. — Wie das zu machen?

Eine Vermuthung wird ja gestattet sein. Wie, wenn der Dichter

---

ungefähr so schildern wie Titania (Act. II. Sc. 2) die verderblichen Folgen ihres Zankes mit Oberon beschreibt. Nur auf eine Begebenheit, die lebendig in der Erinnerung der Zuschauer lebte, hätte Shakespeare in dieser Art hinweisen dürfen. — H. Küry (im Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft) denkt gar an das Jahr 1590 und an die (auch heimlich gefeierte) Hochzeit des Grafen Essex und deutet Titanias Liebe zu Zettel als Satire auf Elisabeth und Raleigh; während doch die schmeichelhaften Anspielungen auf die Königin in dem Stücke handgreiflich sind.

es unternähme, dieser eleganten, genußsüchtigen und genußfertigen, von der schönen Form regierten, über das ernste Gesetz des gewöhnlichen Daseins mehr oder weniger hinweg gehobenen Gesellschaft zunächst ihr poetisch verherrlichtes Gegenbild zu zeigen, eingedenk

„Daß ja
Jeder sich gern im Spiegel erblickt, die behaglichen Züge.“.

Wenn er es wagte, gleichsam den Durst dieses Daseins, den Aether, der es durchdringt und belebt, zu sammeln und luftige Gestalten daraus zu bilden, einen Olymp aristokratischen, heitern Genußlebens und übermüthiger Laune, wie Homer seinen Olymp mit den Idealen seiner tapfern, schlauen, gewaltthätigen, von Geist- und Sinnengewalt glühenden Helden bevölkerte? Wenn er dieses luftige Geisterreich in die Mitte der Handlung einführte, deren Fäden ihm in die Hand gäbe, es gleichsam sich abbilden und spiegeln ließe in dem Treiben der Menschen, gerade so planmäßig, als die Stimmung des Festes es leidet; aber nicht mehr? Einige satirische Züge, nur dem feinern Beobachter oder dem Eingeweihten erkennbar, würden die leichte Speise trefflich würzen, ohne den zarteren Gaumen zu verletzen. Eine belustigende und für die Auserwählten des guten Tons auch wohl schmeichelhafte Folie gewännen diese leichten, duftigen Lichtbilder durch eine Reihe harmlos-contrastirender Gestalten aus einer andern Sphäre. Und gesetzt, der Dichter besäße nun die Kunst, alle diese Gestalten zu einem harmonischen Bilde zu sammeln, umgeben und bestrahlt von der Zauber-Atmosphäre, die diesen reichgeschmückten Festsaal poetischen Genusses von der Wirklichkeit sondert, hätte er dann nicht ein Ideal eines Feststücks geliefert, den herrlichsten, poetischen Strauß niedergelegt auf den Altar der Freundschaft und des festlichheitern, durch feines Gefühl des Schicklichen und anmuthige Geistesbildung veredelten Lebensgenusses? Man sieht, wo wir hinauswollen. Wir haben es versucht, den Grundgedanken des Sommernachtstraums zu entwickeln, wie er mit der Evidenz der unmittelbarsten Sinnen-Anschauung uns sich gestaltete. Es wird nun zu untersuchen sein, ob wir es mit einem bloßen Einfall zu thun haben, oder mit einer Hypothese, welche die Prüfung an den Thatsachen erträgt.

Wie billig machen wir mit dem Elfen-Volk, der Seele des Ganzen, den Anfang. Der Glaube an Elfen, Kobolde, Nixen ist so alt, als die Geschichte des germanischen Stammes. Das natürliche Beben des Menschenherzens vor der geheimnißvollen Naturkraft, die phan-

tastische Erregung des empfänglichen, unerfahrenen Gemüthes durch den unaufhörlichen Wechsel reizender und schreckhafter, stets unerklärlicher Erscheinungen fanden früh ihren Ausdruck in mannigfaltigen Sagen von Elementargeistern der Erde, des Wassers, der Luft: guten und bösen, neckenden und freundlichen, je nach Stimmung und Eingebung des ahnenden Dichters. Aus dem hohen skandinavischen Norden, aus dem furchtbar prächtigen Wunderlande der wilden, felsumstarrten, tiefeingebuchteten Meeresküsten, der donnernden Bergströme, der dunklen Wälder und der unerschöpflichen Erzadern im Schoße der Berge wanderten die Gnomen und Elfen in Schottland und England ein. Mit den angelsächsischen Zwergen und Kobolden, dem muntern Volke des altgermanischen Alberich machten sie gute Freundschaft, die Feen des Südens sorgten für Einführung edler Rittersitte unter den oft sehr derben Spukgestalten der nordischen Sage, und von Chaucer ab wimmelt es in der Volks- und Kunstpoesie der englischen Zunge von meist derben, neckischen Thaten des lustigen Völkchens.*) Lily verwandte diese heitere Mythologie nicht ohne Glück im Drama (wie oben bemerkt wurde) und Spenser vereinigte alle ihre ritterlich-phantastischen Elemente in seiner „Feen-Königin" zu einem großen Prachtgemälde, freilich nicht ohne durch Hingabe an den höfischen, italienisirenden, zu gelehrter Allegorie geneigten Geschmack vieler vornehmen Kreise die poetische Kraft der alten Volkssage wesentlich zu verflüchtigen. — Wie auf allen Gebieten poetischen Schaffens bezeichnet auch in diesen luftigen Regionen Rückkehr zum Natürlichen und Volksthüm-

---

*) In „The Wife of Bathes Tale" bei Chaucer wird in lustig-satirischer Weise von dem Siege der überall wie die Mücken schwärmenden Bettelmönche über die Elfen berichtet. Den Oberon des Hüon von Bordeaux übersetzte Lord Berners um 1579 ins Englische und schon Greene verwandte den Elfen-König dramatisch in seinem Stücke: The Scottish Historie of James the fourth, slaine at Flodden. Intermixed with a pleasant Comedie presented by Oberon King of Fayeries. Das Treiben des Puck, des „Robin Good Fellow" des Volksglaubens, wird ausführlich in einer 1628 gedruckten Schrift behandelt, welche nach Colliers Ansicht schon viel früher vorhanden war und in jenem Jahr nur neu aufgelegt wurde. Eine alte Ballade über denselben Gegenstand (vielleicht von Ben Jonson) theilt Delius in der Einleitung zum Sommernachtstraum mit. — Ueber Theseus und Hippolyta, ihren Krieg, ihre Vermählung, ihr Jagdfest berichtet Chaucer in „the Knights Tale."

lichen die volle Kraftentfaltung des Shakespeare'schen Genius. Die Elfen des Sommernachtstraums stehen den Polter-Geistern des Bauernmährchens, den Erzählungen der Spinnstube weit näher, als den Feen-Gestalten der Rittergeschichten und Spenser's. Nur, daß der Dichter, indem er seinen Zauberstab über den lustigen Reihen schwingt, auch hier die Fülle des gestaltenreichen Lebens aus dem Chaos hervorgehen läßt, die durcheinander schwirrenden Phantome der Volkssage ordnend zu einem Geisterreich voll anmuthigster Bewegung, und regiert von wohldurchdachten Gesetzen. Und wie denn der ächte Dichter den Stein der Weisen besitzt, dessen Berührung alles Gemeine in Gold verwandelt, so sind auch diese Gestalten, die er roh und derb dem poetischen Schatz seines Volkes entlehnte, schöner und edler aus seinen Händen zurückgekehrt. Die englische Feenpoesie trägt seitdem den Stempel des Meisters, der das stolze Wort von sich sprechen durfte:

„Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwangere Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benamt
Das luft'ge Nichts, und giebt ihm festen Wohnsitz."

Wie das luftige Völkchen diesen Sommernachtstraum des Dichters belebt, ist es vor Allem scharf zu sondern von dem bösen, unheimlichen Spuk der Nacht, von den irren Geistern des Todtenackers, den ruhelosen Seelen in Sünde und Frevel dahingeschiedener Menschen. Ihr eigener Wille verbannt diese vom Licht, damit der Tag ihre Schande nicht sehe. Was hätten die heitern, sorglosen Naturwesen gemein mit den düstern Ausgeburten des menschlichen Schuldbewußtseins:

„Doch wir sind Geister einer andern Region; (sagt Oberon zu Droll)
Oft jagt' ich mit Aurorens Liebling schon,
Darf wie ein Waidmann, noch den edlen Wald betreten,
Wenn flammend sich des Ostens Pforten röthen,
Und aufgethan, der Meeresfluthen Grün
Mit schönem Strahle golden überglüh'n."

Aber freilich kommt Mondenschein, das Zauberlicht friedlicher Sommernächte, das wahre Lebenselement tändelnden, träumenden Genusses, ihrem Treiben am besten zu statten. In dem würzigen Indien, der sagenumklungenen, palmenumrauschten Wiege der Menschheit heimisch, umkreisen sie mit den Schatten der Nacht, mit den Strahlen des

Mondlichts die Erde. Wie ihr Leib der irdischen Schwere, ist ihre Seele dem ernsten Banne der Geisterwelt, dem Bewußtsein der Pflicht und der Schuld durch ein freundliches Schicksal entrückt. Unberührt von der verhängnißvollen Trennung des Guten und Bösen ist ihnen Laune und Schönheits-Instinct was den Sterblichen Leidenschaft und Gewissen. Alles Häßliche, Unschöne ist ihnen zuwider. Sie tödten die Raupen in den Rosenknospen, führen Krieg mit den Fledermäusen, die nächtliche Unglücksstimme des Kauzes darf ihre schmucken Geister nicht stören, bunte Schlangen, Igel, Molche, Käfer und Spinnen dürfen das Revier ihrer Herrscherin nicht besudeln. Aber die Nachtigall ist ihnen befreundet; sie singt der holden Königin das Schlummerlied:

„Auf jenem Hügel, wo man Quendel pflückt,
Wo aus dem Gras Viol' und Maßlieb' nickt,
Wo dicht gewölbt des Geisblatts üpp'ge Schatten
Mit Hagedorn und mit Jasmin sich gatten."

Lieblicher blitzen die Thau-Ringe im Grünen, süßer duften die Blumen, wo sie erscheinen:

„Die Primeln sind ihr Hofgeleit;
Ihr seht die Fleck' am goldnen Kleid:
Das sind Rubinen, Feengaben,
Wodurch sie süß mit Düften laben."

Und wie ihre Umgebung duftig, reinlich und blühend, so sind ihre Leckerbissen das Leichteste und Zarteste, was die Erde erzeugt: mit Aprikosen und Stachelbeeren, Maulbeeren, Feigen, Purpurtrauben und Honig bewirthet Titania den langohrigen Freund. Alles Niedliche, Zierliche, Feine ist ihnen lieb und dienstbar: der bunte Schmetterlingsflügel ist ihr Fächer, das wächserne Bein der Biene ist ihre Kerze, die sie beim Scheine des Glühwurms entzünden, der Eichelnapf eine willkommene Zuflucht. Und wie das Mondlicht freundlicher flackert, die Blumen schöner blühen, wo sie in Liebe und Freude erscheinen, so ist ihre Feindschaft, ihr Streit ein Zeichen zum Untergange des Schönen. Es ist Oberon's und Titania's Streit, der die Ordnung der Jahreszeiten verkehrt, die Freude des Sommers, die Hoffnung des Herbstes vernichtet:

„Leer steht die Hürd' auf der ersäuften Flur
Und Krähen prassen in der siechen Heerde,
Verschleimt vom Leime liegt die Kegelbahn.

Unkennbar sind die art'gen Labyrinthe
Im muntern Grün, weil Niemand sie betritt.
Der Lenz, der Sommer,
Der zeitigende Herbst, der zornige Winter,
Sie täuschen Alle die gewohnte Pracht,
Und die erstaunte Welt erkennt nicht mehr
An ihrer Frucht und Art, wer jeder ist.
Und diese ganze Brut von Plagen kommt
Von unserm Streit, von unserm Zwiespalt her.
Wir sind davon die Stifter und Erzeuger."

So klagt Titania ihren Gatten an. Und der Grund dieses verderblichen Streites, die einzige störende Leidenschaft in dieser Welt des unschuldigen Spiels und des vom duftigsten Hauch der Schönheit umwehten Genusses, es ist die Eifersucht. Nicht die dämonische Verkehrung wahrer, tiefer Liebe in glühenden Haß, sondern oberflächlicher, wenn man will kindischer Hader um den übrigens ganz unschuldigen Alleinbesitz des Schönen. Nicht einen Nebenbuhler will Oberon der Gemahlin entreißen, sondern bezeichnend genug „ein kleines Wechselkind", ein Püppchen, mit dem Titania ihr launisches Spiel treibt. So geht denn auch ihr Streit über anzügliche Reden und Abbruch des geselligen Verkehrs, die Rache des beleidigten Gatten über einen muthwilligen Scherz nicht hinaus. Titania wird in ihrem Schönheitsgefühl, nicht im Herzen getroffen, wie sie ja auch nur eine ästhetische Grille ihres Gemahls, nicht eine ernste Leidenschaft gekreuzt hat. Die neidische Besitzerin des bildschönen Knaben muß sich in den eselsköpfigen Rüpel verlieben; als sie deß inne wird, ist ihre eigenwillige Laune zu Ende; ihre Entzauberung führt sie in alter Liebe mit dem Gatten zusammen.

Von besonderer Wichtigkeit aber für die Auffassung dieser poetischen Welt ist die Art dieser Doppelwirkung. Ich meine das Verhältniß der Elfen zu Cupido, dem Bezwinger der Herzen, gleichzeitig der Hebel, durch welchen das luftige Geisterreich in die Bewegung der Menschenwelt eingreift. Es ist eben Cupido, der Beherrscher launenhafter, träumender, so unbeständiger als heiß aufflammender Liebe, dessen Beistand Oberon, der Traumgott, seine besten Erfolge verdankt. Tief eingeweiht in seine Geheimnisse, die selbst den Augen der andern Elfen verborgen sind, ist er Zeuge der verwegensten und folgenreichsten Wagestücke seines Verbündeten. Ich denke an das be-

rühmte Gespräch zwischen Oberon und Droll, in welchem der Elfenfürst den Plan seiner Rache entwirft:

„Mein guter Droll, komm' her! Weißt du noch wohl,
Wie ich einst saß auf einem Vorgebirge
Und 'ne Sirene, die ein Delphin trug
So süße Harmonieen hauchen hörte,
Daß die empörte See gehorsam ward,
Das Sterne wild aus ihren Kreisen fuhren,
Der Nymphe Lied zu hören?"

Droll: Ja ich weiß. —

Oberon: „Zur selben Zeit sah' ich (du konntest nicht)
Cupido zwischen Erd' und Himmel fliegen
In voller Wehr: er zielt' auf eine holde
Vestal', im Westen thronend, scharfen Blicks,
Und schnellte rasch den Liebespfeil vom Bogen,
Als sollt' er hunderttausend Herzen spalten:
Allein ich sah das feurige Geschoß
Im keuschen Strahl des feuchten Monds verlöschen.
Die königliche Priesterin ging weiter,
In sittsamer Betrachtung, liebefrei.
Doch merkt' ich auf den Pfeil, wohin er fiele.
Er fiel gen Westen auf ein zartes Blümchen,
Sonst milchweiß, purpurn nun durch Amor's Wunde;
Und Mädchen nennen's „Lieb' im Müßiggang."

Es ist eben die „Liebe im Müßiggang", die wechselnde, ruhelose, Genuß dürstende Laune der vom Glück bevorzugten, von dem Ernst der Pflicht noch nicht berührten Jugend, die eigentliche Feststimmung des Lebens, welche das liebliche Traumleben des Gedichts beherrscht, von dem Zauberworte des Dichters herbeibeschworen aus ihrer Heimath, dem Lande der Geister und Elfen, um die Herzen der armen Sterblichen zu beseligen, zu necken, zu verwirren. Ob, wie Manche wollen, jene „Sirene die ein Delphin trug" eine Erinnerung an das berühmte Fest ist, welches Leicester der Königin im Jahre 1575 zu Kenilworth gab, mag dahin gestellt bleiben. Wahrscheinlich ist es nicht gerade, daß Shakespeare zwanzig und mehr Jahre später in einem Gelegenheitsstück solche Anspielungen gemacht hätte, es müßte denn, wie Gervinus vermuthet, eine eigene frühe Jugenderinnerung mit im Spiel gewesen sein. Auch die Deutung des „milchweißen Blümchen

im Westen, purpurn nun durch Amors Wunde" auf die Gräfin Lettice Essex, Leicesters heimliche Geliebte, ist mindestens gewagt und weit hergeholt, wenn auch nicht unbedingt zu verwerfen. Um so deutlicher ist das Kompliment für Elisabeth, „die holde Vestal, im Westen thronend, die königliche Priesterin", an deren Keuschheit Cupido's Geschoß seine Macht verliert. Mochte die Königin bei dem festlichen Anlaß, den das Stück verherrlichte, zugegen sein oder nicht: gerade wenn sie nicht da war, vielleicht gar zürnte, lag es um so näher dafür zu sorgen, daß die unvermeidlichen Zuträger nur Angenehmes berichteten. Ein Wörtchen wäre noch über Droll (Puck, Robin Good-Fellow) zu sagen, der in seiner derben, volksthümlichen Art einen merklichen Gegensatz gegen Titania's luftige Gefährtinnen bildet,

„Der auf dem Dorfe die Dirnen zu erhaschen,
Zu necken pflegt; den Milchtopf zu benaschen,
Durch den der Brau mißräth, und mit Verdruß
Die Hausfrau athemlos sich buttern muß."

Seine Scherze sind nicht von der feinsten Sorte. Er täuscht den Hengst mit dem Wiehern der Stute, er bepatscht die Gevatterin mit Bier und zieht der Muhme den Schemel weg. Foppen und Necken ist recht sein Element; an dem Zank zwischen Hermia und Helena hat er seine Herzensfreude, die kunstbeflissenen Rüpel sind ihm ein willkommenes Wildbret. Doch hat seine derbste Laune Nichts Bösartiges:

„Denn wer ihn freundlich grüßt und Liebes thut,
Dem hilft er gern, und ihm gelingt es gut."

Es fragt sich, wie kommt dieser Geselle an Oberon's Hof, wie vereinigt diese, offenbar mit Liebe ausgeführte Gestalt sich mit jener Grundidee, die wir in der Einführung des Elfenreichs zu erkennen glaubten? Wo bleibt hier das poetische Idealbild aristokratischer Sitte und ästhetischer, festlicher Stimmung? Ich glaube, eine einfache Erinnerung an die Sitte des sechzehnten Jahrhunderts genügt, um den Zweifel vollkommen zu heben. Weit entfernt das Gemälde zu stören, gehört die Gestalt des Droll, derb und volksthümlich-launig wie sie ist, ganz wesentlich zu dessen Vollendung. Ist es doch eben diese Mischung derben, oft sehr ursprünglichen Humors mit künstlichster Sitte, welche die originellen Lebensformen jenes gährenden, jugendlich-schöpferischen Zeitalters auszeichnet. Die Abwechselung hochlyrischen Schwungs, spitzfindiger, gezierter Komplimente und Stichelreden und derber, wenn nicht zotiger Späße in der Mehrzahl der

Lustspiele Shakespeare's giebt davon ein fortlaufendes Zeugniß. In einer Zeit, da die jungfräuliche Königin, das Muster des feinen Tons und des strengen Anstandes, ihre Vorliebe für den Charakter des Falstaff ganz offen eingestand und bei dem Dichter sich ausdrücklich die „lustigen Weiber von Windsor" bestellte, in dem Jahrhundert des Rabelais, des Fischart, des Tarlton und Thom Heywood durfte auch an Oberon's Hof der Clown, die Würze der Unterhaltung, nicht fehlen, so wenig wie die Rüpel beim Hochzeitfeste des Theseus — oder, um Kleines mit Großem zu vergleichen, wie der hinkende Vulkan in dem Olymp des Homer. Vollends eine Hochzeit, ein solennes Fest ohne die Späße des Clown hätte die beliebteste, pikanteste Würze des Vergnügens vermissen lassen. Es ist durchaus kein Zufall, geschweige ein Widerspruch gegen den Plan, daß gerade der derbe Geselle die Fäden der Intrigue hält und das gesammte Personal in Bewegung setzt. Erst so wird das heitere Spiel vollkommen das neckische, poetische Gegenbild der festlichen Wirklichkeit, die zu verherrlichen seine Bestimmung ist. Wie billig dreht sich nun die ganze Verwickelung der um jenen Kern sich phantastisch gruppirenden und verschlingenden Handlung um die Launen und Irrthümer jugendlicher, heißblütiger, von sorglosem Genußbedürfniß getragenen Liebe. Es ist eben jene „Lieb' im Müßiggang", das Werk des erzürnten Cupido, welche die Herzen bethört und sie wehrlos macht gegen den Bann der schadenfrohen, neckischen Geister: sie, die von je das Vorrecht hatte, die Muße vom Glück begünstigter, übermüthiger, von dem Ernst der Pflicht noch nicht gebändigter Jugend zu füllen und zu verwirren. Um die Würde der „großen Passion" zu wahren, beginnt die Verwickelung mit dem üblichen tragischen Anlauf. Neigung und Sitte, kindliche Pflicht und heiße Leidenschaft scheinen sich zum ernsten Kampf zu rüsten. Auch die betrübte, alte Geschichte, an der, in den Versen der Dichter, die Herzen zu Dutzenden brechen, sie darf nicht fehlen. Der grimmige Komödien-Vater droht mit Kloster und Tod, mit merklicher Würde spricht Theseus das Urtheil und der poetische Heldenmuth der Liebenden berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Doch bald genug merken wir, daß es keine Gefahr hat. Schon bei Hermia's und Lysanders erstem Abschied tönt das Glöckchen der Schellenkappe hell und vernehmlich durch die tragischen Flöten- und Harfen-Klänge des prächtigen Eingangs. Wer erinnerte sich nicht an Lorenzo's und Jessica's köstliche Nachtscene, wenn Hermia ausruft:

„Ich schwör' es Dir bei Amor's stärksten Bogen,
Bei seinem besten goldgespitzten Pfeil,
Und bei der Unschuld von Cytheren's Tauben,
Bei dem, was Seelen knüpft in Lieb' und Glauben,
Bei jenem Feu'r, das Dido einst verbrannt,
Als der Trojaner falsch sich ihr entwand,
Bei jedem Schwur, den Männer je gebrochen,
Mehr an der Zahl, als Frauen je gesprochen."

Es ist jene liebliche Mischung von frischer, reiner Empfindung, von Uebermuth der Jugend und durch Thränen lächelndem Humor, die Shakespeare's Frauen so wohl steht. Und unmittelbar darauf weicht denn der scheinbare Anlauf starker, ernster Gefühlsregung vollständig der Bethörung grundlosester, dem heißen Blute entsteigender, durch Ueppigkeit und Ruhe genährter Laune. Helena spricht sich und diesem ganzen Treiben das Urtheil in den Worten:

„Dem schlecht'sten Ding' an Art und an Gewalt,
Leiht Liebe dennoch Ansehn und Gestalt.
Sie sieht mit dem Gemüth, nicht mit den Augen,
Und ihr Gemüth kann nie zum Urtheil taugen."

So braucht Demetrius von vorn herein weder Augen noch Vernunft, als er die liebende Braut verläßt und der ihm feindseligen Hermia nachläuft. Und im höchsten Stadium des Paroxysmus tritt Helena auf. Die vollkommenste Einsicht in die Thorheit ihres Beginnens — ein ganz trefflicher Zug — hat nicht die geringste Gewalt über ihr Thun:

„Wie Wahn ihn zwingt, an Hermia's Blick zu hangen,
Vergöttr' ich ihn von gleichem Wahn umfangen."

So beginnt sie gleich mit der, nur durch Willen- und Bewußtlosigkeit der träumerischen Liebeslaune erklärlichen Verrücktheit, daß sie dem untreuen Geliebten die Flucht der Nebenbuhlerin meldet. Blos um mit dem Geliebten zu sprechen, ihn zu sehen, durchkreuzt sie die ihrer eigenen Leidenschaft günstige Wendung des Schicksals. Der Zug ist durchaus nicht unnatürlich. Wir haben ihn Alle, diesen blinden Durst nach dem augenblicklichen Genuß um jeden Preis, nur daß in der Regel Verstand, Wille und Sitte seiner Herr wird, wenigstens in wichtigen Dingen. Wer während eines einzigen Balles die passenden und geistreichen Bemerkungen sammeln könnte, welche das heiße Fieber des Sommernachtstraums schönen und häßlichen Lippen

entlockt, er würde sicher auch in diesem gewagten Zuge des Dichters Menschenkenntniß bewundern.

Von nun an wird die Handlung immer traumhafter, immer verwirrter. Wehrlos fallen die von der Laune des üppigen Blutes getriebenen Herzen dem Uebermuth der neckischen Geister anheim, die mit der Thorheit der Sterblichen ihr harmloses Spiel treiben. Denn harmlos im vollsten Sinne, durchaus gutmüthig, wenn auch leichtsinnig und unbekümmert um mögliche Folgen, ganz wie es der übermüthigen Festlaune hochzeitlicher Jugend geziemt, ist die ganze Anlage der Handlung. Wohl lacht Oberon, wie sein Genosse Cupido, der falschen Schwüre der liebenden Herzen, wohl hat er sich durchaus kein Gewissen gemacht, des einst recht lustigen Theseus Neigung der Perigune, der Aegla, der Ariadne hintereinander zu entwenden, während er als galanter Cour-Macher bei Hippolyten recht absichtlich seine Titania ärgert. Aber als er die weinende, verschmähte Helena sieht, treibt seine Gutmüthigkeit ihn augenblicklich zur Hülfe; alle weitere Irrung, bis auf Titania's groteske Bestrafung, ist lediglich Werk des neckischen Zufalls, an dem Droll wohl seine Freude, aber doch eigentlich keine Schuld hat. In der Streitscene steigert sich der allgemeine Taumel zum tollsten, grotesken Humor, und es wird hohe Zeit, daß Aurora's Pforten sich öffnen, daß Hörnerschall und der fröhliche Lärm der rüstigen Jagd das wirre Traumleben beenden und die komisch bethörte Jugend dem klaren Bewußtsein, den weniger romantischen, aber solideren Freuden des gesicherten Besitzes entgegenführen. Und hier greift denn Theseus bedeutungsvoll in die Handlung ein, das trefflich angedeutete, in Lebenslust und Gesundheit strahlende Idealbild des von heiterer Lebenshöhe befriedigt herab blickenden Weltmannes. Ganz augenscheinlich steckt hinter dieser Maske der König des Festes, der Gönner, wie er auch heiße, zu dessen Hochzeit Shakespeare den Sommernachtstraum schuf. Die Charakteristik, bisher fast völlig vernachlässigt und auf den etwas handgreiflich ausgeführten Gegensatz der kleinen cholerischen Hermia gegen die schlanke, sanfte, sentimentale Helena eingeschränkt, sie nimmt hier einen stärkern Anlauf und zeigt hie und da selbst jene feineren Züge, die uns in den späteren Lustspielen des Dichters erfreuen. Wie es dem Gentleman ziemt, hat Theseus seine glänzende Jugend zwischen die Triumphe der Liebe und der Waffen getheilt. Nicht umsonst werden seine früheren Eroberungen erwähnt, wird seine noble Flatterhaftigkeit den

Launen des Cupido und seines Elfen-beherrschenden Kameraden auf die Rechnung gesetzt. Aber mit seinem letzten entscheidenden Doppelsiege über das Herz und die Waffen der prächtigen Hippolyta sind diese Jugendpassionen einer reellern Lebensanschauung gewichen. Nicht mit sentimentalen Seufzern, nicht mit der phantastischen Schwärmerei der „mondbeglänzten Zaubernacht" harrt er der Stunde des Besitzes und des Genusses entgegen. Seine Sehnsucht ist die derbere „des Stiefsohns, dem das dürre Alter der Mutter zu lange von den Renten zehrt." Ueber die Liebe hat er überhaupt für einen glücklichen Bräutigam recht sehr vernünftige Ansichten:

„Verliebte und Verrückte
Sind beide von so brausendem Gehirn,
So bildungsreicher Phantasie, die wahrnimmt,
Was nie die kühlere Vernunft begreift.
Wahnwitzige, Poeten und Verliebte
Besteh'n aus Einbildung. Der Eine sieht
Mehr Teufel, als die weite Hölle faßt;
Der Tolle nämlich: der Verliebte sieht
Nicht minder irr', die Schönheit Helena's
Auf einer Aethiopisch braunen Stirn."

Man hüte sich wohl, hier einen satirischen Ausfall des Dichters gegen seinen Helden zu suchen. Es ist im Gegentheil gerade an dieser Stelle die Absicht, in ihm neben dem Sieger und dem glücklichen Könige des Festes den fein gebildeten Kunstkenner, den leutseligen, durch reiche Erfahrung zu milder Nachsicht gestimmten Beurtheiler jeder gutgemeinten Leistung zu zeigen. Wahrlich, keinem nüchternen Alltagsmenschen hätte Shakespeare jenen herrlichen Preis des Dichters in den Mund gelegt, der an die eben citirten Ausfälle sich unmittelbar anschließt. Welche goldenen Worte läßt er ihn den naserümpfenden Kunstkennern entgegnen, denen ihre Weisheit den armen Handwerksleuten gegenüber keinen Augenblick Ruhe läßt:

„Das Beste in dieser Art ist nur ein Schattenspiel und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft."

Und mit königlicher Leutseligkeit giebt er auf der Liste der Festlichkeiten dem unscheinbaren Spiel der gutmeinenden Tölpel den Vorzug:

„Ich will's hören,
Denn nie kann Etwas mir zuwider sein,
Was Einfalt darbringt und Ergebenheit."

Eine kurze Bemerkung über die Bedeutung dieser derb-komischen Scenen für den Organismus des Stückes mag hier noch Platz finden. Schon die Sitte der Zeit machte sie für eine dramatische Aufgabe wie die oben entwickelte fast unumgänglich. Solche Huldigungen Geringerer, namentlich abhängiger Handwerker, auch wohl Landleute, bildeten in Elisabeths Zeit einen wesentlichen Bestandtheil aller aristokratischen Feste. Auf ihren Umzügen durch das Reich konnte die Monarchin an wenig Orten dem Genuß einer Maske, einer mythologischen Allegorie, eines Schwankes à la Pyramus und Thisbe entgehen. Unsers Erachtens beruht der ganze Gebrauch auf einem sehr richtigen Gefühl von beiden Seiten. Es konnte dem aristokratischen Bewußtsein nicht unangenehm sein, im Genuß freiwilliger Huldigungen geringerer Mitbürger (denn Mitbürger waren die englischen Arbeiter in der That schon damals, durchaus nicht Unterthanen des Edelmanns) einen harmlos-komischen Vergleich anzustellen zwischen der eigenen Sitte und der ihre Haut zu Markte tragenden Plumpheit. Shakespeare hat diesen, bei manchem unreifen Stutzer gewiß oft in Albernheit ausartenden Kitzel trefflich in den kritischen Bemerkungen der um Theseus versammelten Hofleute gezeichnet. Es ist schwerlich Zufall, daß gerade Demetrius, der Verrückteste unter den Liebesschwärmern, seine spottbillige, ungesalzene ästhetische Bildung am vordringlichsten zur Schau stellt, während der feinfühlende, welterfahrene Theseus mit der freundlichen Gelassenheit des ächten Gentleman zusieht. Sodann aber ist die ganze Welt dieser Rüpel, übrigens bekanntlich stehender Figuren in den Possen des Zeitalters, die natürliche Folie für die nobleren Thorheiten der feinen Gesellschaft. Dort eine überreizte Phantasie, „die jeden Busch für einen Bären hält" und die Welt mit Grillen und Phantomen bevölkert, hier jene Uebernüchternheit, welche die Damen im Prolog über die friedfertige Natur des Löwen beruhigt, dem Mond die Laterne und den Dornbusch in die Hand giebt und der Wand durch eine Hand voll Mörtel den dramatischen Reisepaß ausstellt.

Schauplatz und Zeit des Ganzen verlegte der Dichter wie billig in jene romantischen Regionen, wo die Geschichte ihre Tabellen und die Geographie ihre Karten vergißt. Theseus mag seinen Herzogs-

titel einer dunkeln Erinnerung an jene französischen und venetianischen Feudalherren verdanken, die nach dem sogenannten lateinischen Kreuzzuge (1204) ihre barbarischen Titel mit den klassischen Namen des griechischen Alterthums zierten. Das hindert ihn natürlich nicht, seines Vetters Herkules in Liebe zu gedenken, um die Amazonen-Königin und ein halbes Dutzend andre Heroinen zu freien, das „Kloster Diana's“ der ihm zugedachten Nonne durch gütigen Machtspruch zu berauben und schließlich nach den dramatischen Leistungen des kunstsinnigen Zettel sich einen Bergamasker-Tanz zu bestellen. Es ist schwer begreiflich, wie man unter solchen Umgebungen sich an der Leibwache von Hellebardierern in spanischen Wämsern hat stoßen können, die dem wackern Herrn auf neuern Bühnen nach Standesgebühr folgen. Schon die Einführung der Rüpel macht jeden Gedanken an antikes Kostüm unmöglich. Wir haben eben kein historisches Stück vor uns, ja kein Drama im strengern Sinne: sondern die poetische Verherrlichung eines fröhlichen Festes, das launige und von feurigstem Leben durchglühte Spiegelbild der durch den Silberblick fröhlicher Festluft verklärten bevorzugten guten Gesellschaft. Wie es sich für solchen Anlaß schickt, ist von ernster, bedachter Handlung, also auch von ernsten Conflicten und nachhaltigen Wirkungen keine Rede. Die Thorheiten der zauberischen, wach durchträumten Nacht weichen dem energischen Tageslicht, wie die Launen und Freiheiten der übermüthigen Jugend der behaglichen Heiterkeit des jovialen, vom Glücke begünstigten Mannesalters. Der sichere Besitz macht der träumerischen Sehnsucht ein Ende:

„Hans kriegt sein Gretchen,
Jeder sein Mädchen,
Find't einen Deckel jeder Topf
Und Allen geht es nach dem Kopf.“

Und was somit der Charakteristik an Tiefe, der Handlung an spannender Verwickelung nothwendig abgehen mußte, das hat der Dichter, der Natur seiner Aufgabe gemäß, durch eine Fülle poetischen Farbenreichthums, durch eine Pracht, einen Zauber des Ausdrucks ersetzt, die selbst in der Wunderwelt seiner vollkommensten Werke in dem Grade kaum wieder vorkommt. Die Engländer pflegen den Sommernachtstraum zu nennen, wie wir den ersten Theil des Faust, wenn Ausländer den musikalischen Wohllaut ihrer Sprache bezweifeln. Ueber dergleichen Dinge läßt sich nicht streiten. Aber auch der abgesagteste Feind eng-

lischer Quetsch-, Lispel- und Zisch-Laute muß hier billig erstaunen über die Fülle jener reellern Schönheiten, die sich auf jede gute Uebersetzung vererben: Ueber den blendenden Reichthum urkräftiger Vergleiche, tiefsinniger Gedanken, kraftvoller und lieblicher Wendungen, dieser kostbaren, ächten Juwelen, mit welchen Titania und Oberon selbst das farbenstrahlende Gewand dieses duftigen Mährchens überdeckt zu haben scheinen. Es fand sich schon Veranlassung einige der schönsten Stellen zu erwähnen: wie das Lob der königlichen Vestalin, die Schilderung von Titania's blumen-umduftetem Hügel, die herrliche Ankündigung des Morgens nach der wild durchträumten Nacht und vor Allem die Verherrlichung des Dichters im Munde des Theseus. Eine vollständige Blumenlese ist hier nicht am Orte. Aber ein paar der vortrefflichsten Stellen möchte ich doch nicht vorüber gehn. So jene himmlisch schöne, mit Recht berühmte Schilderung des Jugendlebens der beiden Mädchen:

„Sind alle Heimlichkeiten, die wir theilten,
Der Schwestertreu' Gelübde, jene Stunden
Wo wir den raschen Tritt der Zeit verwünscht,
Weil sie uns schied, o, Alles nun vergessen?
Die Schulgenossenschaft, die Kinderunschuld?
Wie kunstbegabte Götter schufen wir
Mit unsern Nadeln Eine Blume beide;
Nach Einem Muster und auf Einem Sitz
Ein Liedchen wirbelnd, beid' in Einem Ton,
Als wären uns're Hände, Stimmen, Herzen
Einander einverleibt. So wuchsen wir
Zusammen, einer Doppelkirsche gleich,
Zum Schein getrennt, doch in der Trennung Eins;
Zwei holde Beeren, Einem Stiel entwachsen,
Dem Scheine nach zwei Körper, doch Ein Herz."

Und dann die wundersam wahre und innige Liebesklage Lysanders:

„Weh mir! Nach Allem, was ich jemals las
Und jemals hört' in Sagen und Geschichten,
Rann nie der Strom der treuen Liebe sanft.
Denn bald war sie verschieden an Geburt,
Bald war sie in den Jahren mißgepaart,
Bald hing sie ab von der Verwandten Wahl;
Und war auch Sympathie in ihrer Wahl,

So stürmte Tod, Krieg, Krankheit auf sie ein
Und macht' ihr Glück gleich einem Schalle flüchtig,
Wie Schatten wandelbar, wie Träume kurz,
Schnell wie der Blitz, der in geschwärzter Nacht
In einem Wink Himmel und Erd' entfaltet;
Doch eh' ein Mensch vermag zu sagen: Schaut!
Schlingt gierig ihn die Finsterniß hinab:
So schnell verdunkelt sich des Glückes Schein!"

Ist es nicht, als ob ein klagender Ton aus der fast gleichzeitig entstandenen Tragödie von Romeo und Julia herübertönte in diese Welt der sorglosen Laune und des fröhlichen Genusses? Freilich, um in der stillergebenen Antwort Hermia's und in dem unmittelbar folgenden entschlossenen und fröhlichen Aufraffen der Liebenden sofort wieder weichern und fröhlichern Klängen zu weichen. So ersetzt der Dichter durch die Wechsel der Stimmung reichlich, was dem tiefern Leben der Charaktere an Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit abgeht. Man fände kein Ende in der Betrachtung des Einzelnen. Vielleicht habe ich schon zu viel Worte gemacht über diese gerade in ihrer Anspruchslosigkeit so unschätzbare Festgabe des „honigzungigen" Dichters, die denn doch vor Allem an Ohr und Herz des sympathetischen Lesers sich wendet und für Jeden, dem ihr eigenthümlicher Zauber sich einmal erschlossen, fortan mit der Erinnerung an Stunden edelsten und reinsten Genusses unzertrennlich verbunden bleibt.

Die zweite Gruppe der Lustspiele.

Lustspiele mit ausgeprägter Charakteristik und ethisch bedeutsamer Handlung.

Vorbemerkung.

Es gehört zu den eigenthümlichen Verdiensten Shakespeare's, daß er für seine Zeit und sein Volk thatsächlich jene Befreiung der Kunst von endlichen Zwecken, von den Fesseln und Nebenrücksichten sogenannter praktischer Tendenzen durchführte, welche eine fortgeschrittene Kritik seitdem nicht müde geworden ist, den Bestrebungen späterer Zeitalter dringend anzuempfehlen. Er zuletzt würde Beispiele liefern für eine beschränkte und nüchterne Auffassung des so oft gemißbrauchten

Et prodesse volunt et delectare poetae.

Zu sogenannten Charakterstücken im Sinne Moliere's findet sich in der bunten und reichen Welt der Shakespeare'schen Lustspiele nur hie und da ein vereinzelter Anlauf und zwar keineswegs in den Meisterstücken der Gattung. Man merkt immerhin, daß in „Verlorne Liebesmüh'n der Widerwille gegen die gezierte Pedanterie sich Luft macht; in den „Lustigen Weibern" trägt die interessirte Galanterie des zum gemeinen Schmarotzer herabgesunkenen Kavaliers die Hauptkosten des Scherzes. Aber nur in „der Widerspenstigen Zähmung", wo Shakespeare bekanntlich an eine fremde Arbeit sich anlehnte, tritt eine Art lehrhafter Absicht hervor, und selbst da sorgt die sprudelnde Laune der burlesken Partien dafür, daß die poetische Freiheit der Stimmung nicht dauernd gestört wird. Shakespeare weiß nichts von jenen Expositionen, welche die Hauptträger der Handlung von vorn herein als

Vertreter geistiger oder sittlicher Abstractionen hinstellen, auf deren systematische Entwickelung und Beleuchtung wir uns fünf Akte hindurch gefaßt machen müssen. Bei ihm entwickelt kein Alceste seine Theorie des geselligen Lebens, kein Philinte nimmt davon Gelegenheit, die Gemeinplätze der philosophie du monde ihr gegenüber zu stellen, damit nachher sämmtliche Scenen des Stückes das Für und Wider dieser Maximen durch Beispiele erläutern. Shakespeare hat keine dramatisirte Abhandlung gegen die selbstsüchtige Gemeinheit unter dem Deckmantel der Frömmigkeit geschrieben, wie den Tartuffe, keine Satire gegen alberne Blaustrümpfe und schofle Pedanten, wie die Femmes Savantes, kein Lehr- und Beispielstück gegen eitle Emporkömmlinge, wie den George Dandin und den Bourgeois Gentilhomme. Es ist ihm das um so höher anzurechnen, da er für eine Bühne schrieb, welche der Herrschaft der „Moralitäten" nur so eben entwachsen war und überdies in einem für moralisirende Belehrung und Untersuchung tief angeregten Jahrhundert. Und eben so fern stehen den Werken seiner gereifteren Kraft jene tollen Burlesken, in denen das heiße Blut der romanischen Völker für die verständige Tendenz ihrer ernstern Stücke so gern sich entschädigt, jene Farcen, in welchen mit der alten Schwiegermutter Weisheit auch wohl der gesunde Menschenverstand gelegentlich hinauskomplimentirt wird, damit die Kinder ungenirt über Tische und Bänke springen können. Anklänge dieser Richtung sind, wie wir sahen, in den Arbeiten seiner frühesten Epoche nicht zu verkennen. Die „Komödie der Irrungen", die „Veroneser", der „Sommernachtstraum" geben davon vielfaches Zeugniß, und in der „Zähmung der Widerspenstigen" kommen Scenen vor, die geradezu an die „farces enfarinées" erinnern, welche Boileau seinem Freunde Moliere zum Vorwurfe macht. Im Ganzen aber, und in den vollendetern Lustspielen durchweg, steht selbst die ausgelassenste Laune der Clows und ihrer Gesellschaft unter der Herrschaft der poetischen Grundanschauung, welche das Ganze hält und belebt und, wenn auch niemals predigend und räsonnirend, so doch um so mehr organisch gestaltend das Kunstwerk durchzieht. Es ist eben, wie wir schon früher bemerkten, das Shakespeare'sche Lustspiel nicht mehr und nicht weniger ein auf eigenen Gesetzen ruhendes, sich selbst genügendes poetisches Bild wirklichen Menschenlebens, wie das Trauerspiel und das Drama. Keine bewußte Rücksicht auf äußere Zwecke, auch keine wesentliche Verschiedenheit des dramatischen Organismus scheidet hier

die Gattungen, sondern lediglich eine andere Grundbeschaffenheit der auftretenden Charaktere, aus welcher der verschiedene Verlauf der Handlung und die heitere Stimmung der Lustspiele mit Nothwendigkeit folgt. Wie im Shakespeare'schen Trauerspiel die Verirrungen einseitig entwickelter Ueberkraft, so entspringt in der Komödie die Verwickelung den Mißgriffen der Schwäche, sowohl der des Herzens als der des Verstandes. Die bewegende Kraft der Handlung ist, im Gedicht wie im Leben, meist der auf Selbsterhaltung und Genuß hindringende egoistische Trieb, in den verschiedensten Formen, während die sittlichen Gewalten, das Gefühl der Pflicht und der uneigennützigen Liebe, in dem komischen Weltlauf im Ganzen mehr mäßigend, ordnend, klärend als selbstständig antreibend ihre Stelle finden. Es ist nächst der Geringfügigkeit ihrer eigenen, auf Thorheit gestellten Kraft das kluge gelassene Wohlwollen der verständigen Weltleute, welchem die verliebten und eiteln Narren, die Pedanten, Prahlhänse und Schlemmer der Komödien nach verdienter Demüthigung die glückliche Lösung des nur scheinbar verschlungenen Schicksalknotens verdanken. Das ganze, bunte, neckische Spiel, eine harmlose Kurzweil, wie es dem oberflächlichen Zuschauer erscheint, bietet dem Befähigten und an Nachdenken Gewöhnten stets reichste Anregung zu geistig und sittlich fruchtbarer Betrachtung. Aber, ganz im Gegensatz gegen die tendenziöse, rhetorisch-moralisirende Darstellung, wird der Gewinn dieser heitern Arbeit stets mehr in Zunahme an Menschenkenntniß, an klarer Einsicht in das Getriebe des Weltlaufs sich zeigen, als in Anregung sittlicher Zuneigung oder Abscheu's in einer bestimmten, vom Dichter mit Absicht vorgezeichneten Richtung. Falstaff und Bardolph sind kaum passende Beispiele für einen Mäßigkeitsapostel, ebenso wenig Junker Tobias, sowie eine ermahnende Betrachtung über die Albernheit und Schädlichkeit gelehrter Pedanterie sich des Holofernes schwerlich mit Nutzen bedienen würde. Dem tritt schon die großartige Unparteilichkeit Shakespeare's entgegen, die es niemals über sich gewinnt, einen lebendigen Menschen nur als abschreckendes Exempel zu zeigen, die selbst die guten Seiten eines Malvolio und der von ihm vertretenen Gattung mit heiligem Respect vor der Wahrheit behandelt. Der Dichter entläßt uns weniger ermahnt und belehrt, als angeregt und befähigt uns selbst zu belehren. Er erreicht diesen Zweck durch die Mannigfaltigkeit und die Wahrheit seiner Charakterbilder, welche zu eindringender Beobachtung fast zwingend ermuntert. Die gründ-

liche Gesundheit seiner sittlichen Weltanschauung sorgt dafür, daß die Ergebnisse dieser Beobachtungen unseren Grundsätzen ebenso zu Gute kommen müssen, wie unserer Welt- und Menschenkenntniß. Aber nie giebt der Dichter seine souveräne Freiheit in den Dienst des sogenannten moralischen Zwecks, nie verlegt er den Schwerpunkt des Kunstwerkes aus diesem selbst in seine persönlichen Zu- und Abneigungen oder in die Wünsche und Ansichten der Zeitgenossen. Nicht Aufsuchung der Moral des Stücks, sondern Orientirung in einem bestimmten Kreise sittlicher Anschauungen und Thatsachen muß daher das Endergebniß der in erster Linie stets auf die Durchforschung der Charakteristik zu richtenden Untersuchung sein. In diesem Sinne werden wir es versuchen, den unserer Betrachtung jetzt vorliegenden Komödien gerecht zu werden.

Fünfundzwanzigste Vorlesung.

Verlorne Liebesmüh'n.

Die Reihe der Shakespeare'schen Charakterkomödien beginnt noch in der frischesten Jugend des Dichters mit einem Meisterstück feiner Beobachtung, sprudelnder Laune und virtuoser Behandlung der Sprache. Man hat den Romantikern wohl vorgeworfen, daß ihr bekannter Enthusiasmus für dieses jugendfrische Lieblingskind der Shakespeare'schen Muse mit ihrer Vorliebe für geistreich-bedeutungsloses Tändeln, mit ihrer Zärtlichkeit für die Unarten der eigenwilligen Phantasie ein wenig zusammhänge. Schlegel nennt das Stück „eine Musterkomödie des feinsten Witzes und des ergötzlichsten Spaßes"; er findet, „daß dieser Urbanität, Poesie und großartigen, milden Ironie" in neuern Jahren nicht die verdiente Anerkennung zu Theil geworden, welche das Zeitalter Shakespeare's ihr spendete, und möchte durch seine (beiläufig vortreffliche) Uebersetzung den deutschen Leser in die Stimmung versetzen, um ganz und innigst von dieser Heiterkeit sich durchdringen zu lassen und mit selbst geschärftem Witz den feinen Witzstrahlen des Autors entgegen zu kommen. Dem gegenüber findet Gervinus, daß die Ueberladung mit Witz dieses Lustspiel sehr schwer genießbar mache, daß der Leser einen gewissen Zwang fühle und der komischen Wirkungen nicht recht froh werde. Er nennt es eines der schwächsten Stücke des Dichters, versucht jedoch auch den tiefern Gehalt anschaulich zu machen, den er gleichwohl darin findet. Wir unsrerseits finden dies

löbliche Streben weit gerechtfertigter, als das tadelnde Urtheil, mit welchem der berühmte Verfasser es einleitet. Es scheint uns durchaus nicht wunderbar, daß gerade dieses Lustspiel von dem in Straßburg um den jugendlichen Goethe versammelten Freundeskreise mit so entzücktem Behagen genossen wurde. Dabei entgeht es uns nicht, wie leicht der Erklärer einer so ursprünglichen Offenbarung des genialen, überquellenden Jugend- und Lebensmuthes gegenüber in die Lage kommt, sich der Klage Faust's zu erinnern:

„Wer etwas Lebendiges will beschreiben
Sucht erst den Geist heraus zu treiben.
Dann hat er die Theile in seiner Hand;
Fehlt leider nur das geistige Band."

So ist es denn auch nicht unsere Absicht, auf die leichten Schwärme der dieses heitere Revier durchflatternden Witze eine regelmäßige Jagd mit dem schweren Geschütz der Kritik zu eröffnen, und etwa einem Leser, der nicht Spaß versteht, beweisen zu wollen, daß und wo er berechtigt, resp. verpflichtet wäre entweder fein zu lächeln oder von Herzen zu lachen. Auf diesem Gebiete müssen wir den würdigen Holofernes, den gestrengen stattlichen Armada und Biron, den Phönix der tollen Junggesellen, ihre Sache schon allein führen lassen. Wohl aber wollen wir versuchen, die hohe Befriedigung zu rechtfertigen, welche uns bei jeder neuen Lesung, ganz abgesehen von allen Effectstellen, der reiche geistige Inhalt und der ebenso feine und kunstreiche als lebenskräftige Organismus dieses Meisterstückes der komischen Muse gewährt, und seinen Ansprüchen auf die Sympathieen der deutschen Lesewelt auch von dieser Seite her ein überzeugter und überzeugender Anwalt zu sein.

Die älteste Ausgabe von Love's Labours Lost ist vom Jahre 1598 datirt.*) Abgesehen von einer Stelle in einem in demselben Jahre erschienenen Gedichte**) fehlt es an ausdrücklichen Angaben oder

*) Der vollständige Titel heißt:
A pleasant Conceited Comedie called, Love's labors lost. As it was presented before her Highnes this last Christmas. Newly corrected and augmented by W. Shakespeare. Imprinted at London by W. W. for Cuthbert Burby. 1598.
Der nächst alte bis jetzt bekannte Text ist der der Folio von 1623, wo das Stück als siebentes in der Reihe der Comedies steht.

) Es heißt: **Alba, the Months of a Melancholy Lover by

auch nur Andeutungen über die Zeit der Abfassung: doch genügt ein Blick in das Stück um uns zu überzeugen, daß wir es mit einem Jugendwerke zu thun haben. Die Klarheit und Leichtigkeit der Constructionen, die Fülle der Reime, die klassischen Citate und Anspielungen, die Anklänge an die Sonette, die italienisirenden, sylbenstechenden Witze lassen darüber durchaus keinen Zweifel. Auf der andern Seite zeigt der Dichter mit den literarischen und socialen Zuständen seiner Zeit, mit den vornehmen und eleganten Kreisen der Hauptstadt sich so vertraut, ihrer Formen so vollkommen mächtig und doch wieder innerlich so von ihnen befreit, er hat sich der feinen Anmuth, der Bildung und Eleganz dieser Kreise so entschieden bemächtigt und durchschaut wiederum so gründlich die Verkehrtheiten und Uebertreibungen dieser neuen, aus dem klassischen Süden importirten Bildung, wie ein so eben in London eingewanderter Provinziale dies unmöglich gekonnt hätte. Wenn die Kavaliere und Damen in „Verlorne Liebesmüh'n" den Mund kaum öffnen, ohne durch ihre gezierte, mit Bildern überladene Sprache, durch ihre sichtlich gesuchten Witze an Lily zu erinnern, so ist dieser Erinnerung durch den Dichter der Stempel bewußter Absichtlichkeit, oft genug burlesker Uebertreibung so entschieden aufgeprägt, daß der aufmerksame Leser überall den genialen Schüler merkt, der seinen Meister bereits vollständig übersieht und gewissermaßen mit einer humoristischen Schaustellung aller Kunstgriffe, die er ihm abgelernt, von ihm und von seinen Manieren und Fehlern einen

---

R. T. Gentleman. Die betreffenden, von Delius seiner Ausgabe von Love's Labours Lost beigefügten Strophen lauten wie folgt:

„Love's Labours Lost I once did see, a play
Y-cleped so, so called to my paine;
Which I to heare to my small joy did stay
Giving attendance to my froward dame:
My misgiving mind presaging to me ill,

Each actor plaid in cunning wise his part,
But chiefly those entrapt in Cupids snare;
Yet all was fained, 't was not from the hart,
They seeme to grieve, but yet they felt no care.
'T was I that griefe indeed did beare in brest,
The others did but make a show in jest."

Delius hat gewiß sehr Recht, wenn er das once der ersten Zeile auf eine frühere Aufführung deutet, als die in dem oben mitgetheilten Titel der Ausgabe von 1598 genannte.

fröhlichen Abschied nimmt. So werden wir schwerlich irren, wenn wir die Entstehungszeit dieses Lustspiels ein wenig später ansetzen, als die Abfassung der „Veroneser", aber noch in den Anfang der neunziger Jahre.

Eine novellistische Quelle der Fabel ist bis jetzt nicht bekannt geworden. Dieser Umstand*), unterstützt durch die ausnehmende Einfachheit der Handlung sowie durch die mehrfachen Anspielungen auf mitlebende Personen und Tagesgeschichten, dürfte es wahrscheinlich machen, daß wir es hier mit einem der wenigen Shakespeare'schen Kunstwerke zu thun haben, zu welchen der Meister auch das rohe Material aus eigenen Mitteln herbeischaffen mußte. Ganz im Gegensatz gegen die „Irrungen" ist hier von einer irgendwie künstlich geschürzten Intrigue garnicht die Rede: Der König von Navarra kommt auf den wunderlichen Einfall, drei Jahre hindurch von dem Umgange und den Freuden der Welt sich zurück zu ziehen, seinen Hof in eine Art gelehrtes Kloster zu verwandeln und mit seinen nächsten Freunden den Studien, der Selbstbetrachtung unter Kasteiungen und Fasten zu leben: Alles das um — des Ruhmes willen. Gegen die Frauen, als die gefährlichsten Feindinnen so preislicher Vorsätze, richten

---

*) Dahin gehört u. A. die Stelle in der ersten Scene des dritten Aktes, wo es von Armado heißt:

„Armado ist's, ein Spanier, ein abgeschmackter Held,
Ein Phantast, ein Monarcho, dem König zugesellt
Und seinen Buchgenossen."

Es war dieser „Monarcho" eine in London bekannte Persönlichkeit, deren durch Thomas Churchyard in einer poetischen Grabschrift uns überlieferte Charakterzüge an Shakespeare's Armado vielfach erinnern. — Die Ballade vom König Cophetua und der Bettlerin, eine populär-sentimentale Liebesgeschichte, ist aus Richard Johnson's „Crown Garland of Golden Roses" (1612) in Percy's „Reliques of Ancient English Poetry aufgenommen. Sie wird auch von Delius in der Einleitung zu Love's Labours Lost vollständig mitgetheilt. Eben daselbst finden sich Nachweise über das „tanzende Pferd" eines gewissen Bankes, welches Motte in der zweiten Scene des ersten Aktes erwähnt. Jener Bereiter hatte sein Pferd „Marocco" so trefflich abgerichtet, daß die Kapuziner in Orleans darauf und daran waren, ihm als einem Hexenmeister den Prozeß zu machen. Da ließ er einen Mann aus dem Volke heran treten, welcher ein Kreuz am Hute trug. Das kluge Pferd aber kniete auf Befehl vor ihm nieder, küßte sodann das heilige Zeichen und führte so den Beweis, daß seine Künste keineswegs vom Teufel stammten.

sich die strengsten Bestimmungen der von dem ritterlichen Philosophen entworfenen Regeln. Bei Verlust ihrer Zunge soll kein Weib dem akademischen Hofe auf eine Meile sich nahen, und eine strenge Diät (täglich nur ein Gericht) verbunden mit der Reducirung des Schlafes auf drei nächtliche Stunden werden mithelfen, um als nicht verächtliche Bundesgenossen der ernsten Studien das Heiligthum der Weisheit gegen die Unternehmungen des Erbfeindes zu schützen. Vergeblich. Die Handlung beginnt mit einem doppelten Triumph der Wirklichkeit über die Einbildungen der Phantasten. Kaum daß Armado, des Königs militärischer Hofnarr, die Furie des Gesetzes angerufen hat gegen Jaquenetta das Milchmädchen und gegen Schädel, ihren bäuerischen und durchaus unbußfertigen Geliebten, so sehen wir auch ihn in den Banden derselben mehr robusten als zarten Streiterin des blinden, geflügelten Gottes. Der König aber wird unmittelbar darauf durch die Ankunft der französischen Prinzessin genöthigt, dem Hauptgesetz seines ascetischen Hofes eine bedenklich liberale Auslegung zu geben. Bald genug führt dies Nachgeben zu einer gründlichen Niederlage. Beim ersten Zusammentreffen mit den französischen Damen erleiden die gelehrten und nachdenklichen Kavaliere, der König voran, das Schicksal Armado's und Schädels. Die lustigen Rückzugsgefechte der falschen Scham gegen die siegreich vordringende Luft und Begier, bis zu dem Jubel der allseitigen Demaskirung, welche der schadenfrohe Zufall herbei führt, dann die übermüthigen Neckereien, in welchen die siegesgewissen Damen ihres Triumphes genießen, dazwischen die köstlich durchgeführte Parodie dieses eleganten Mummenschanzes in der Verliebtheit Armado's, das Ganze gewürzt durch die unübertreffliche Komik der gelehrten und ungelehrten, hier schon ganz organisch in die Handlung eingreifenden Rüpel, dieses sprühende und prasselnde Feuerwerk von zum Theil sehr ausgelassenen, aber für die Zwecke einer fein berechneten Charakteristik weislich verwendeten Einfällen und Späßen, füllt nun, ohne den Hinzutritt weiterer Verwikkelung, das Stück bis zu Ende. Da unterbricht die plötzlich eintreffende Nachricht von dem Tode des Königs von Frankreich den Jubel der siegreichen Damen und den komischen Verdruß ihrer unbarmherzig gehudelten, verliebten Pedanten. Die Mühen und Plagen der Liebe sind nicht eigentlich verloren, wie der Titel des Stückes es fürchten ließ. Man stellt den Schmachtenden vor der Trennung Begnadigung und Erhörung in Aussicht. Aber die Bedingungen einer nicht un-

beschwerlichen, durch die Damen vorgeschriebenen Prüfung treten an die Stelle der Gesetze, welche die zur Selbstregierung unfähig befundenen Märtyrer verbildeter Altklugheit sich gegeben hatten. Die besiegten Gegnre der Frauenliebe ergeben sich mit komischer Resignation in ihr Schicksal, nachdem man ihnen über ihre Narrheit gründlich den Text gelesen, und der Triumph der Natur, des Witzes und des gesunden Menschenverstandes über die Pedanterie in allen Gestalten endigt mit den fröhlichen Klängen eines jener reizend einfachen Volkslieder, durch welche Shakespeare in seinen bessern Lustspielen so oft mit glücklichstem Takte die über dem Ganzen schwebende Stimmung festhält und musikalisch ausklingen läßt.

Offenbar kann die Anziehungskraft eines solchen Drama's, oder vielmehr einer so einfachen, nicht einmal durch eine überraschende Pointe gewürzten dramatisirten Anekdote, abgesehen von den Einzelschönheiten des witzigen Dialogs, nur in der Charakteristik zu suchen sein, sowie in der geistigen und sittlichen Atmosphäre, welche das Ganze umgiebt und durchdringt. In beiden Richtungen ist „Verlorne Liebesmüh'n" gegen die früheren Lustspiele ein sehr bedeutender Fortschritt. In den Charakteren freilich ist der Gattungsbegriff noch nicht so vollkommen in Fleisch und Blut des Individuums übergegangen, wie in den vollendetsten Werken Shakespeare's. Aber er ist rein und scharf gefaßt und in kühnen, sichern Umrissen gezeichnet und in mehreren Gestalten, namentlich in Biron, Armado und Holofernes, zeigt auch die Ausführung des Einzelnen die Hand des Meisters. Der starke und lebenskräftige, das Ganze beherrschende Gedanke aber verleiht, sobald man ihn einmal klar erkannt hat, diesen scheinbar so zwecklosen Wortgefechten, diesen an eigentlicher Handlung so blutarmen Scenen das volle Interesse des aus einer fruchtbaren Grundidee sich mit Kraft und Nothwendigkeit entwickelnden Drama's. Versuchen wir, nach beiden Richtungen hin den Spuren des scheinbar nur flüchtigem Scherz planlos nachjagenden Dichters zu folgen.

Einen wunderlichen Gegensatz gegen die Stimmung, in welcher dieses heiterste, ja ausgelassenste der Shakespeare'schen Lustspiele bis an die äußersten Grenzen des Erlaubten sich bewegt, bilden gleich anfangs die Vorsätze, unter deren Einfluß uns die Hauptpersonen begegnen. Mit einer pathetischen Lobrede auf die strenge Geistesarbeit beginnt der König die Handlung. Er, der einzige Erbe jeglichen Vorzugs, deß ein Mann sich rühmen mag, in der Blüthe der Jugend,

im Besitz der Macht, beschließt der keuschen, ernsten Minerva die Erstlinge seiner schönsten Jahre, die süßesten der in bequemer Fülle zum Genuß ladenden Lebensfreuden zum Opfer zu bringen. Mit ihm ist Longaville, „ein Mann von edeln Gaben, geschickt in Kunst, in Waffen hoch gepriesen", um Nichts zu tadeln, als etwa um kecken Witz mit allzudreistem Willen; ferner Dumain, „ein wohlerzogner junger Mann, zu schaden kräftig, doch dem Bösen fremd, durch Herzensgüte, Witz und Schönheit gleich geschmückt"; dann Biron, der Meister glänzender, geistreicher Rede, der die Jugend bezaubert, während selbst das Alter seinem Schwatzen horcht. Dies ausbündige Kleeblatt vereinigt sich mit dem Könige zum „Dienst der Philosophie." — Die neu erstandene, schaffend, zerstörend und umgestaltend durch die Gesellschaft des Shakespeare'schen Zeitalters siegreich einherschreitende Weltmacht des geistigen Bildungsstrebens feiert einen glänzenden Triumph n einem Kreise, der sonst ganz andern Göttern huldigte. Fortan werden gelehrte Bücher an Navarra's Hof den schimmernden Waffenschmuck ersetzen. Disputationen werden die Turniere und Zechgelage verdrängen, Vorurtheile und Irrthum werden schwinden, die Gaben des Zufalls, Geburt, Reichthum, Schönheit werden zurückstehen müssen gegen die unvergänglichen Schätze des Geistes, der Erkenntniß und Bildung. Wenn irgend Jemanden, so wird den niedrig geborenen, aber von Geistes Gnaden dem Höchsten zustrebenden Dichter die in dem Grundgedanken seines Drama's sich abspiegelnde Wandelung der Zeit zu begeistertem Beifall stimmen. Ihm zuletzt würde es verdacht werden können, wenn er selbst in der Uebertreibung eine Bewegung schön und rühmenswerth fände, welche ihm die Paläste und die Herzen der Großen öffnet, welche die dichtgedrängten Reihen begeisterter Zuschauer um die Darstellung seiner Schöpfungen versammelt, die ein Feld des Wirkens ihm eröffnet, wie seine Kunstgenossen sich seit Jahrhunderten dessen nicht mehr erfreuten.

Dies ungefähr das Verhältniß, in welchem wir Shakespeare zu der geistigen Bewegung seiner Zeit, namentlich zu dem enthusiastischen Bildungscultus gerade der höhern und höchsten Klassen zu denken geneigt sind. Es ist keine Frage, daß es damit im Ganzen und Großen seine Richtigkeit gehabt haben wird. Der Freund Southampton's und Walter Raleigh's, der Liebling des Publicums wie des Hofes, der durch seine Geistesarbeit nicht nur zu Ehren, sondern auch zu Reichthum gelangte Dichter wußte ohne Zweifel eine Zeitrichtung zu

schätzen, welche seinen Bestrebungen solche Erfolge erreichbar machte. Aber zu gering würde man von Shakespeare denken, glaubte man ihn diesem ganzen glänzenden, ihm persönlich so günstigen Aufschwunge gegenüber irgendwie bestochen und befangen. Wie er in der Fülle seiner Kraft und seiner Erfolge über den Einfluß einseitiger, ausschließlich theoretischer Bildung auf die Entwickelung des Charakters und des Willens dachte, davon haben wir bei der Betrachtung des Hamlet uns überzeugt. In dem vorliegenden Lustspiele haben wir ein lebendiges Zeugniß vor uns für die vollkommene Geistesfreiheit, mit welcher schon der jugendliche Dichter seine Stellung nahm zu jeder Ausschreitung und Unnatur, auch zu den Wunderlichkeiten und Uebertreibungen einer geistigen Bewegung, bei der er doch so eben selbst in die Schule gegangen war und die sein eigenes Lebensschiff auf ihren Fluthen triumphirend einher trug. „Verlorne Liebesmüh'n", daß wir es kurz sagen, scheint uns von einem Ende zum andern eine komische Philippika gegen die Auswüchse des zur Pedanterie ausartenden Bildungstriebes, ein beredtes Plaidoyer für den einfachen Menschenverstand und das natürliche Gefühl gegen die gespreizte Unnatur in allen Gestalten: von dem überbildeten, höfischen Witzjäger und Salongelehrten bis herab zu dem bettelhaften militärischen Don Quixote und dem Schulmeister, der sich den Magen verdarb an den Leckerbißlein, so da aufgetischet werden in den Büchlein, sammt seinem bewundernden geistlichen Genossen, dem ästhetischen, aber mit Priscian ein wenig über den Fuß gespannten „Zaunpriester."

So nehmen denn die gelehrten und tugendreichen Versuche des Königs gleich anfangs eine für den unbefangenen Beobachter gar bedenkliche Richtung. Mittel und Beweggründe des absonderlichen Treibens eröffnen für die projectirte Ehe zwischen der Philosophie und ihren etwas jugendlichen Bewerbern nicht eben die besten Aussichten. Wohl ist Minerva selten da heimisch, wo man dem Bacchus und der Venus Altäre errichtet: aber sie pflegt auch hohläugigen Asceten ihre Gunst nicht zu spenden; sie wird sich keine übermäßige Vorstellung von dem innern Beruf der Jünger machen, die gleich keuschheitswüthigen Mönchen durch ein System von Wachen, Fasten und Einsamkeit ihrer Tugend aufzuhelfen für nöthig erachten. — Nicht besser sieht es mit den Beweggründen aus, welche diese tugendhaften Vorsätze erzeugen. Wohl erklärt der König es einmal für „des Studiums göttlichen Gewinn", daß es uns lehrt, was gemeinem Sinn unerforsch-

lich ist. Aber wie sehr nicht eigentlich Wißbegierde, sondern verschrobene Eitelkeit ihn treibt, das ergiebt sich zur Genüge aus der vom Dichter mit gutem Vorbedacht pedantisch-schwülstig stylisirten Anrede an seine Genossen, durch die er die Handlung eröffnet:

„Mag Ruhm, den Jeder sucht, so lang' er lebt,
Leben in Schrift auf unserm erznen Grabe
Und dann uns zieren in des Todes Unzier:
Wenn, trotz der räuberisch gefräß'gen Zeit*)
Das Streben dieser Gegenwart uns kauft
Die Ehre, die der Sichel Schärf' ihr stumpft
Und uns zu Erben macht der ganzen Zukunft."

Wir erinnern uns hier jener ernsten Betrachtung über die nichtige Hohlheit des Ruhmesdranges, mit welcher die Prinzessin, mitten unter dem ausgelassenen Jubel der Festlichkeiten, die erste Scene des dritten Aktes eröffnet:

„Unläugbar ist's, und die Erfahrung lehrt,
Wie Ruhmsucht zum Verbrechen sich entehrt;
Um Lob und Preis, um nichtige Erscheinung
Entsagen wir des Herzens beff'rer Meinung."

Wohl wird diese Stimmung für den Augenblick wieder durch den neckischen Humor verdrängt, mit welchem die Prinzessin Boyet's schelmische Zwischenfragen erwiedert. Aber daß sie mehr ist, als ein flüchtiges Umschlagen der Laune, wird die Betrachtung der Katastrophe genügend ergeben. Sicherlich macht sich der Dichter keine Illusionen über den starken Zusatz oberflächlicher Eitelkeit, welche ihn die Freude an der hoch fluthenden Bildungsströmung seiner Zeit keineswegs ganz rein genießen läßt. Ihr macht er in den bunten, scheinbar so sorglos hingeworfenen Scenen dieser Komödie ebenso unerbittlich den Krieg, wie in seinen besten Historien und Dramen. Die Wirkungen jener Kulturkrankheit auf den König und die Kavaliere weiß Biron gleich Anfangs scharf genug zu bezeichnen, wenn er einem frischen, unbefangenen Sinn, im Gegensatz gegen die in Worten kramende und mit Worten prahlende Scheingelehrsamkeit die Lobrede hält:

*) Das cormorant devouring time (rabengleich verschlingende Zeit) des englischen Textes verstärkt wohl absichtlich das gesuchte Pathos der ganzen Stelle.

„Die Wissenschaft ist gleich dem Strahl der Sonnen;
Kein frecher Blick darf ihren Glanz ergründen;
Was hat solch armer Grübler sich ersonnen
Als Satzung, die im fremden Buch zu finden? —
Die ird'schen Pathen, die im Himmelsheer,
Gevattern gleich, jedweden Stern benennen,
Erfreu'n sie sich der hellen Nächte mehr,
Als die umher gehn und nicht einen kennen?
Allzuviel wissen heißt mit Worten kramen,
Und jeglicher Gevatter kann benamen!"

Der ganze Verlauf der Handlung zeigt nun, wie dies verschrobene, altkluge Wesen vor der Gewalt der Natur, hier vertreten durch die Allherrscherin Liebe, zu Schanden wird, nicht ohne im Verlauf des Kampfes Gelegenheit zu finden, seine Narrheit in der ergötzlichsten Weise zu Markte zu tragen. Augenscheinlich hat es Shakespeare hier ganz besonders auf den neumodischen, gezierten Unterhaltungston mancher damaligen Londoner Kreise abgesehen, auf jene durch die Lectüre der Italiener und Spanier geweckte und durch Lily in ein System gebrachte Manie der gesuchten Vergleichungen, der affectirt geistreichen Wendungen, der Stachelreden, bei denen es darauf ankam, aus des Gegners Rede ein Wort, eine Sylbe heraus zu greifen, sie zu verdrehen und als Pointe eines witzigen Angriffes zurück zu senden. Der Andere erwiederte dann Gleiches mit Gleichem und so ging das Ballspiel fort, bis der eine Theil in einem Augenblick versagender Geistesgegenwart die Antwort schuldig blieb und die Partie verlor. Natürlich mußte dabei oft genug Schnelligkeit und Dreistigkeit ersetzen, was Geist und ächter Witz etwa versagten. Die freie Weise einer Zeit, die mittelalterlicher Derbheit kaum entwachsen war, gestattete dem Scherz den weitesten Spielraum und ließ auch wohl einmal eine platte Grobheit oder eine einfache Zote als Lückenbüßerin ungestraft mit unterlaufen. Für Beides wimmelt das vorliegende Stück von drastischen Beispielen. So machen sich Rosaline und Biron den Witz auf Kosten der Höflichkeit denn doch etwas billig, als sie bei ihrem ersten Zusammentreffen sich so begrüßen:

Biron: Was hat die Uhr geschlagen?
Rosaline: Die Stunde, wo Narren fragen.
Biron: Gott send' Euch Freier munter.

Rosaline: Amen, und beſſ're als Euch!

Biron: Dann geh' ich lieber gleich:

Weſſen man ſich im Punkt des Zartgefühls von dem feinen Herrn par excellence dieſer ausgeſuchten Geſellſchaft verſehen darf, zeigt das Witzgefecht Boyet's mit den Hofdamen zur Genüge. — Es iſt dabei nicht zu überſehen, daß Boyet's Erſcheinung auf Nichts weniger angelegt iſt, als auf die eines übermüthigen Verächters der Sitte. Weit eher iſt Uebertreibung der Artigkeit der Fehler des alten, dienſtfertigen, in die eigenen Worte ein wenig verliebten Hofmannes. So ſchildert ihn Biron mit gewohnter ſcharfer Zunge:

„Der gute Freund pickt Witz, wie Tauben Spelt
Und giebt ihn von ſich, wie es Gott gefällt."

Und weiterhin:

„Als Adam würd' er Eva ſelbſt verführen;
Er ſchneidet vor, er lispelt, thut galant;
Er war's, der faſt ſich abgeküßt die Hand;
Er, aller Moden Affe, Prinz Manierlich.
Er lächelt, wie das Blümchen, jeden an
Und zeigt geſchickt den elfnen, weißen Zahn;
Wer ihn vergaß, nennt noch im Todesbett'
Ihn mind'ſtens: honigzüngiger Boyet."

Die Prinzeſſin hält große Stücke auf ihn. Wohl weiſt ſie ſeine Vordringlichkeit gelegentlich zurück, aber ſein großer Werth iſt ihr bekannt, ſie vertraut ihm in den wichtigſten Dingen und ſpendet gelegentlich auch wohl ſeinen Witzen ein Wort des Beifalls. Und doch iſt es gerade dieſer Ceremonienmeiſter der Galanterie, der mit Roſaline jene famoſen Variationen über das Thema des Treffens und der Hörner durchführt und nur zu gut die Lobſprüche Schädels, des Narren, verdient, der hier in ſeiner Einfalt die Sache, ohne es zu wollen, beim rechten Namen nennt:

„Blitz, welche niedliche Späße! Der Witz wie gemein und zierlich!
Wenn's ſo glatt von der Zunge haspelt, ſo recht abſcön und manierlich!"

Der tüchtigſte und geſundeſte unter allen den Kavalieren iſt natürlich Biron, des Dichters und wohl aller Leſer Liebling, eine unverwüſtliche, angelſächſiſche Kernnatur, welche das gezierte, ausländiſche Modeweſen wohl auch einmal mitmacht, aber ohne ſich einen Augenblick über deſſen Narrheit zu täuſchen, die ihr zu ihrem treuherzigen und

derben Gesichte steht, wie ein seltsamer, geborgter Maskenputz. Wie er von vorne herein die pedantischen Grillen seiner Genossen übersieht, wurde schon berührt. Mit lustiger Selbstironie, lediglich um der guten Kameradschaft willen, geht er auf den gelehrten Mummenschanz ein. Er stellt den Freunden das Prognostikon:

„Und all' die Eide wird die Noth zerbrechen,
Dreitausendmal, eh' noch drei Jahre schwinden."

Wenn er in köstlicher Selbstironie dem Allsieger Cupido huldigt, dem „Sonettenfürst, Herzog gekreuzter Arme, gesalbten König aller Ach und O, Lehnsherrn der Tagedieb' und Mißvergnügten" ꝛc., wenn er gar seiner eigenen Herzensdame im ersten Feuer der Liebe die Standrede hält:

„Und just die Schlimmste lieben von den Dreien! —
Ein bläßlich Ding mit einer sammtnen Braue,
Mit zwei Pechkugeln im Gesicht statt Augen;
Und Eine, wahrlich, die die That wird thun
Und wär' ein Argus ihr gesetzt zum Wächter!

so glauben wir Valentin oder Benedict zu hören, nur daß das Bild des kernigen, selbst im Augenblicke des süßen Freiheitsopfers vom klarsten Bewußtsein getragenen Junggesellen hier noch frischer, leichter gezeichnet ist, sprudelnd von Gesundheit und urkräftigem Leben. Daß er den Preis davon trägt in jener lustigen Fuge des ausgelassenen Witzes, da die verliebten Ritter, während sie die Genossen verspotten, Einer nach dem Andern entlarvt werden, versteht sich von selbst. Sein ist die klassische Strafpredigt an die ascetischen Eidgenossen:

„O Himmel, welch' ausbünd'ge Narrenscene
Von Seufzen, Gram, von Aechzen, von Gestöhne!
Wie ernsthaft blieb ich, als vor meinem Blicke
Ein hoher Fürst sich umgeformt zur Mücke!
Als Hercules, der Held, den Kreisel drehte
Und Salomo ein Gassenliedchen krähte,
Nestor mit Kindern Seifenblasen machte
Und Lästrer Timon über Possen lachte!
Wo schmerzt es Dich, Freund Longaville, gesteh' es!
Wo, Dumain, fließt die Quelle Deines Wehes?
Wo Eurer Hoheit? Allen wohnt's im Herzen!"

Was es mit den Ketten, deren er hier spottet, ohne sie brechen zu können, für eine Bewandtniß hat, das bleibt seiner gesunden Natur

selbst in der Hitze des Paroxysmus durchaus nicht verborgen. Ihm legt der Dichter jene Schilderung der launischen, flüchtigen Jugendliebe in den Mund, die man gar wohl als Motto den sämmtlichen Lustspielen seiner ersten Periode voran schicken könnte, deren bunte und doch so naturwahre Farben in den erotischen Scenen der „Veroneser", des „Sommernachtstraums" und des vorliegenden Stückes sich mannigfach brechen:

„Denn Lieb' ist voller Eigensinn und Unart,
Muthwillig, wie ein Kind, abspringend, eitel,
Erzeugt durch's Aug' und deshalb gleich dem Auge,
Voll flücht'ger Bilder, Formen, Phantasie'n,
Und wechselt bunt, wie in des Auges Spiegel
Der Dinge Wechsel schnell vorüber rollt."

Ihm ist es gegeben, mit dem unverwüstlichen Humor der ächten, geistigen Gesundheit dem gegen ihn gerichteten Scherz, ihn parodirend und überbietend, die Spitze zu brechen, in jener Scene, da er, von den Freunden um seiner verliebten Extase willen verspottet, es ihren schlechten Witzen über Rosalinens „Schwärze" auf der Stelle zuvor thut:

„Ist Ebenholz ihr gleich? O Holz der Wonne!
Ein Weib, daraus gezimmert, wär' mein Stolz.
Wo ist ein Buch? Fest soll mein Schwur besteh'n,
Daß Schönheit selbst die Schönheit nicht erreicht,
Lernt sie von ihrem Auge nicht das Seh'n,
Und keine schön, die ihr an Schwärze weicht."

Und doch ist es nicht etwa Kälte und Mangel an tieferm Gefühl, denen er diese taktfeste Sicherheit, dieses Aplomb der guten Laune verdankt. Entströmt doch gerade seinen Lippen jener klassische, begeisterte Preis der Jugend-beglückenden Liebe, deren Herrlichkeit und Wunderkraft ihm nicht verborgen ist, während er die Thorheiten, zu welchen sie die Menschenkinder verleitet, an sich und Andern mit unbestechlicher Kritik erkennt und verspottet. Ich meine die Stelle im Anfange des vierten Aktes, die man gar wohl als ein eigenes Herzensbekenntniß auffassen könnte, welches der Poet seinem Lieblinge in den Mund legt:

„Wenn Liebe spricht, dann lullt der Götter Stimme
Den Himmel ein durch ihre Harmonie;
Nie wagt's ein Dichter und ergriff die Feder,

Eh' er sie eingetaucht in Liebesseufzer! —
Dann erst entzückt sein Lied des Wilden Ohr,
Pflanzt in Tyrannen holde Menschlichkeit.
Aus Frauenaugen zieh' ich diese Lehre:
Sie sprüh'n noch jetzt Prometheus' ächte Gluth!
Sie sind das Buch, die Kunst, die hohe Schule,
Die alle Welt umfaßt, erläutert, nährt!"

So wird denn auch ihm, dem Manne des klaren Kopfes und des warmen, kräftig schlagenden Herzens, der ganze Flitterkram und Humbug der welschen Modesitte zuerst und am gründlichsten zuwider. In seinen Mund legte Shakespeare die gewichtigen Worte, in welchen er selbst dieser ästhetischen Afterkultur für immer Lebewohl sagt:

„Nie auf geschrieb'ne Reden mehr vertrau' ich,
Noch auf Geplapper knabenhafter Zungen;
Nie mehr verlarvt auf schöne Frauen schau' ich,
Noch fleh' in Reimen, wie sie Blinde sungen.
Fort, tafftne Phrasen, Klingklang schwacher Dichter,
Hyperbeln, superfein, geziert und schwirrend,
Fort, seid'ner Bombast, Schmetterlings-Gelichter,
Das Grillen mir gebrütet, sinnverwirrend!"

Und die Bethätigung des Vorsatzes folgt auf dem Fuße: eine Werbung, wie die des Prinzen Heinrich um das französische Käthchen:

„Bei dem Handschuh' hier, dem weißen!
(Wie weiß die Hand sein mag, weiß Gott allein!)
Schlicht sei hinfort mein Werben und Verheißen.
Nimm Grete denn den Hans, der brav und jung,
Mit hausgebacknem Ja, und derbem Nein."

Freilich steht diese Bekehrung noch unter dem Einfluß der eben erlittenen Demüthigung. Sie ist gegen Rückfälle nicht sicher. Unmittelbar, nachdem Biron jene trefflichen Vorsätze angekündigt, zieht ihm ein affectirtes „sans" (Schlegel hat dem Verse zu Liebe senza daraus gemacht) einen Verweis Rosalinens zu. Ja, als dann die Kunstgenossen des gelehrten Holofernes in redlichster Absicht die auserlesenen Früchte ihres Witzes ihrem Souverän zu Füßen legen, macht gerade von Biron's Seite her der alte Uebermuth in ausgelassenen, zum Theil mehr stachligen und rücksichtslosen als attisch gesalzenen Scherzreden sich Luft. Es ist hier allerdings nicht zu übersehen, daß gerade die schlimmste Stelle dieses etwas junkerhaften

Geschwätzes im englischen Texte die Härte keineswegs hat, die in der Schlegel'schen Uebersetzung und dem Zwange eines etwas gewaltsam nachgebildeten Wortspiels fast verletzend hervortritt.*) Shakespeare's Biron ist auch in der Verspottung der lächerlichen Komödianten mehr ausgelassen und rücksichtslos lustig, als eigentlich hart. Aber dennoch gönnen wir ihm von Herzen die Lection, welche er zum Schluß aus der Hand seiner kleinen, brunetten Gebieterin dahin nehmen muß. Rosaline berührt den innersten, sittlichen Kern dieses merkwürdigen Lustspiels, wenn sie die selbstgefälligen Späße ihres braven, aber an Ueberkraft und Uebermuth ein wenig krankenden Ritters auf ein Jahr in's Spital verweist. Sie faßt sicherlich des Dichters eigenste Meinung über die Gefahren des dem Effect mit allen Mitteln nachjagenden Witzes in ihre Verurtheilung des „spötischen Geistes" zusammen, der Kraft nur schöpft aus jenem nicht'gen Beifall, den schaal Gelächter stets dem Narren zollt.

„Des Scherzes Anerkennung ruht im Ohr
Des Hörenden allein, nicht in der Zunge
Deß der ihn spricht."

So bezeichnet Shakespeare in seinem heitersten Lustspiel sein innerliches Verhältniß zu jener schimmernden Paraderüstung des dichterischen Geistes, die er mit vollendeter Anmuth, wie irgend Einer, zu tragen

---

*) Ich meine die Stelle in der ersten Scene des fünften Akts, da Holofernes den Judas Maccabäus spielt. Biron, nicht zufrieden mit einer maliciös-witzigen Kritik dieser dramatischen Leistung, fällt zuletzt in ein ganz unmotivirtes und ziemlich gemeines Schimpfen:
„Und wenn Du ein Löwe wärst, so hätten wir Dich geschoren,
Drum, weil Du ein Köter bist, muß man Dir Esel bohren;
Und so gehab Dich wohl, Du Narr, und trolle Dich stracks;
Rothbärtiger Fuchs, krummbeiniger Dachs, Juddachs, halb Jude, halb Dachs!"
Holofernes sagt schwerlich zuviel, wenn er erwidert:
„Das ist nicht säuberlich, nicht artig, noch großmüthig!"
Im englischen Text macht sich das Alles aber lange nicht so schlimm, weil das beleidigende Wortspiel sich ganz natürlich ergiebt. Boyet hat den stümperhaft declamirenden Pedanten soeben einen Esel genannt und fragt den Zögernden, worauf er noch warte? Da antwortet Dumain: „Auf das letzte Ende seines Namens" und Biron greift den Witz erklärend auf, indem er den Namen „Judas" als humoristischer Etymologe in seine Theile zerlegt: „Jude-as" (ass, der Esel).

wußte, ohne doch in dem bequemen Behagen des leicht zu erringenden Erfolges die sittliche Würde seines poetischen Priesterthums je an die schmeichelnde Wirkung des Augenblicks dahin zu geben.

Von besonderem Interesse ist es nun, der eigenthümlichen Methode zu folgen, welche Shakespeare hier zum ersten Mal in vollendeter Meisterschaft anwendet, um den Hauptgedanken des Stückes erschöpfend und nachdrücklich auszuführen, ohne doch in lehrhafte Eintönigkeit oder in tendenziöse Declamation zu verfallen. Wie sehr er es versteht, im Fall des Bedürfnisses durch Kontraste zu wirken, ist bekannt. Man denke an Prinz Heinrich und Falstaff, an Richard II. und Bolingbroke, an König Johann und Faulconbridge, an Jago und Othello, an Edmund und Edgar, und dann wieder an Celia und Rosalinde, an Beatrice und Hero, um nur ein paar Beispiele aus der reichen Fülle zu nennen. Nicht weniger anziehend aber sind für das eingehende Studium jene Parallelen, welche ein bestimmtes sittliches Problem durch die verschiedensten Tonarten variiren, die auf das Auge wirken wie eine vollständige Schattirung derselben Grundfarbe, wie der durch mannigfache, aber verwandte Media gebrochene Lichtstrahl. Hier zeigt die solide Gründlichkeit, die liebevolle Vertiefung des Dichters sich in nicht geringerem Glanze, als die Freiheit und Beweglichkeit seines Geistes und die Fülle seiner Gestaltungskraft. So tobt durch die beiden Hauptgruppen des Lear, durch die ineinander verschlungenen Tragödien der königlichen und der Gloster'schen Familie derselbe verheerende Sturm der leidenschaftlichen, jähzornigen Selbstüberhebung mit ähnlicher, aber keinesweges gleichförmiger Wirkung. Lear, Gloster, Kent, Goneril, Regan gehören derselben Gattung an, selbst Cordelia läßt einen gewissen Familienzug für das aufmerksame Auge erkennen, und nur Edmund und Edgar werfen auf die Reihe der leidenschaftlichen Naturen von zwei verschiedenen Seiten, der Eine den Schlagschatten der kalten, dämonischen Selbstsucht, der Andere das helle Licht einer von Willen und Gemüth gleichmäßig getragenen, ebenso besonnenen und milden als entschlossenen Hingabe an die Pflicht. Aehnlich spielt der Dichter in den komischen Scenen Heinrichs IV. die ganze Tonleiter der von der Pflicht sich emancipirenden Sinnlichkeit durch, und in den Heldengestalten derselben Historie zeigt er alle Verbindungen, welche das Ferment des Ehrgeizes mit den Grundstoffen der menschlichen Seele eingeht. In der vorliegenden Komödie aber ist es jener Gegensatz der eingebildeten Pedanterie gegen einen

einfachen, natürlichen Sinn, der den Dichter unablässig beschäftigt, den er in allen seinen Formen, durch alle Bildungsstufen der Gesellschaft verfolgt, vom Könige und der Blüthe des Adels bis herab zu dem bettelhaften, aufgeblasenen Glücksoldaten und dem durch Latein und philologische Aesthetik ein wenig mit dem gesunden Menschenverstande überworfenen Schulmeister. So geht, parodirend und erläuternd, verschwenderisch ausgestattet mit den besten Gaben der komischen Muse, eine zweite Handlung neben der Hauptfabel des Lustspieles her. Die Clowns treten in innigsten, organischen Zusammenhang mit den handelnden Hauptpersonen: das rohe, volksthümliche Element des vorshakespearischen Lustspiels ist aufgegangen in einer höhern, einheitlichen Kunstschöpfung, es ist ein wesentlicher und nothwendiger Theil des heitern, und doch tiefsinnigen und bedeutungsvollen Bildes geworden, aus welchem die Züge, nicht einzelner witziger Karrikaturen, sondern einer ganzen Narrenzunft uns anlachen: wahr, gemäßigt und natürlich, und doch so scharf ausgeprägt, daß die Meinung des Künstlers nirgends im Dunkel bleibt. Im Vordergrunde dieser Partie stehen Armado und Holofernes, die klassischen Vertreter des militärisch-ritterlichen und des gelehrt-schöngeistigen Pedanten: drastische Einzelausführungen der komischen Elemente, welche in den Kavalieren des gelehrten und chevaleresken Hofes von Navarra in feinerer Qualität sich mischen.

Wir werden kaum irre gehen, wenn wir uns bei der Betrachtung Armado's jenes tiefen Gegensatzes der germanischen Mannes- und Helden-Art gegen die wälsche Chevalerie erinnern, der sich durch so viele Historien und Dramen Shakespeare's hindurch zieht. Das gewaltige Aufraffen des romanischen Elements in der jesuitischen Reactionsperode, welche auf dem europäischen Festlande die zweite Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts und die erste des siebzehnten umfaßt, sein Kampf um die Weltherrschaft mit dem sittlichen Freiheitsdrang der germanischen Stämme, die glorreiche Entscheidung dieses Kampfes, oder doch die sichere Begründung eines ehrenvollen Gleichgewichtes durch die britischen Siege über Philipp II.: alle diese gewaltigen Ereignisse, deren Wirkung Shakespeare zum Theil in unmittelbarer Nähe empfand, mußten jenen welthistorischen Gegensatz in seiner durchaus männlichen, den ernsten Kämpfen der Zeit zugewendeten und vor ihren dunkelsten Räthseln nicht zurückschreckenden Dichterseele zum vollsten Bewußtsein bringen. Seine Historien gaben dafür fortlaufen-

des, vollgültiges Zeugniß. Aber jener Racenkampf hatte, und hat noch jetzt, neben der furchtbar ernsten auch seine lustige und lächerliche Seite. Nicht nur mit dem Crucifix und dem Schwert zogen der Spanier und seine verbündeten Stammvettern gegen den ketzerischen Norden heran. Siege im Tanzsalon und im Toilettenzimmer gingen den Triumphen der Schlachtfelder zur Seite. Romanische Disciplin und Verfeinerung machten der ungefügigen, aber reichen und frischen germanischen Naturkraft auf ihren Spielplätzen nicht weniger als bei der ernsten geschichtlichen Arbeit den Krieg. Die Ritterromane, die Sonette und Canzonen, die Complimentirbücher, die Fecht- und Sprachmeister, die Haarkünstler und Schneider bahnten den Diplomaten und Priestern in Erziehung, Sitte und Gesinnung den Weg. Die spanischen Halskrausen, Mäntel und Federhüte, die spanischen und italienischen Duell-Gesetze, Liebesgedichte und unzweideutige Novellen gingen den Kriegszügen und Intriguen Karls V. und seines Sohnes so voran, wie die Crinoline und die ebenso pikante als moralische Literatur des „demokratisch organisirten“ Frankreichs den auswärtigen Erfolgen der Idées Napoléoniennes. Und was Shakespeare betrifft, so fand der Erbfeind germanischen Geisteslebens vor ihm in der Tracht des Stutzers wo möglich noch weniger Gnade, als im Kriegskleid. Indem der Dichter die unleugbaren Vorzüge der formellen romanischen Geschmacksbildung mit Virtuosität sich aneignete, verfolgte er gleichwohl die Auswüchse derselben mit der ganzen Schärfe unerbittlichen Spottes. Wir kommen darauf noch öfter zurück. Hier zunächst haben wir es mit einer Parodie des aufgeblasenen und pedantischen, und dabei bettelhaften militärischen Stutzers, mit einer Verspottung des posthumen Ritterthums des sechszehnten Jahrhunderts zu thun, welche fast an eine Benutzung des Don Quixote denken ließe, wenn die Chronologie diese Annahme gestattete.*) Grundzug seines Wesens ist abgeschmackte, aber vollkommen naive und darum mit so unwiderstehlicher Komik wirkende Eitelkeit. So nennt ihn der König gleich Anfangs einen Menschen, dem die Musik seiner eigenen Stimme so lieblich dünkt, als überirdisch Tönen. Wie er sich spreizt vor den Fräuleins, wie hübsch er den Fächer hält, wie er im Geh'n sich die

---

*) Der Don-Quixote erschien bekanntlich erst 1606, zehn Jahre vor Cervantes' und Shakespeare's Tode und wohl dreizehn Jahre nach der Abfassung von Love's Labours Lost.

Hand küßt, muß uns Schädel erzählen. Holofernes findet seinen Humor hochfliegend, seinen Gang majestätisch, sein Betragen überall pomphaft, lächerlich und thrasonisch. Den grausamsten Kontrast gegen dies nirgends sich verleugnende Bewußtsein des „Erzählers spanischer Ritterthaten" bildet (ein ächt englischer Zug der Rolle) seine Bettelhaftigkeit, wie Boyet während der Darstellung der neun Helden sie mit hogarthischem Humor zu zeichnen nicht unterläßt, in der schönen Erzählung von Armado's Leibwäsche und von der Pönitenz, welche man ihm in Rom auferlegte. Mit diesen stattlichen Eigenschaften muß er nun in's Gefecht, in's dichteste Feuer unbarmherziger Witze, auf denselben Kampfplatz, der neben ihm ganz andere Helden zu Schanden werden läßt. Jacquenetta, das Milchmädchen, besiegt seine Mannhaftigkeit und seinen, den Studien geschworenen Eid, wie die Prinzessin den König und ihre Damen die Kavaliere. Wohl hat er selbst sie eben im Park ertappt, mit Schädel, „dem armseligen Hintersassen", dem verworfenen Gründling der königlichen Scherzhaftigkeit. Aber Cupido's Pfeil ist stärker, als seine gute spanische Klinge, er ergiebt sich in sein Schicksal, indem er sich mit König Cophetua, mit Simson und andern preislichen Helden tröstet. Dabei hat er gleichzeitig zu leiden von dem vorlauten Mutterwitz Motte's, des nie um eine impertinente Antwort verlegenen „zarten Juvenil's", von dem rücksichtslosen Uebermuth Biron's und seiner Genossen und von der gönnerhaften Protection, mit der Holofernes, der Schulmeister, ihn begnadigt, jedoch ohne die geringste Schonung für seine „adroganten Phantasmen". Als ein wahres Gefäß des Zornes benutzt ihn der Dichter, um seinen Abscheu niederzulegen gegen gezierte, ausländische Mode in Kleidern, Manieren, Poesie und Musik. Ihm giebt Motte den Rathschlag, seine Geliebte mit den „neumodischen Singweisen und Arien zu gewinnen, einen Ton staccato von der Spitze der Zunge schnellend, dazu tremulando mit den Füßen vibrirend, ihn durch Aufschlagen der Augenlieder mit Ausdruck würzend: dabei den Hut gleich einem Vordach über den Laden der Augen, die Arme kreuzweise über dem dürren Wamse, wie ein Kaninchen am Spieß, oder die Hände in der Tasche, wie eine Figur auf den alten Bildern, Alles so, wie Motte „für seinen Pfennig der Beobachtung", man kann denken in welcher Gesellschaft, es sich einkaufte. Bei der Parodie gezierter, geistloser Verskunst, bei der Verhöhnung alberner Madrigale und gespreizter Sonette, welche durch alle komischen Scenen des Stückes sich

hindurch zieht, muß Armado mit Holofernes und Nathanael in die Lorbeern der unfreiwilligen Spaßmacher sich theilen. Die Letztern, ihrerseits, vertreten neben ihm in gleicher Vollendung die geistlose Afterbildung auf dem Gebiete gelehrter Bestrebungen. Holofernes namentlich, dies stattliche Membrum des gemeinen Wesens, Er, der pueritiam disciplinirt, in dem Scholarchengebäude auf dem Haupt des Gebirges, oder auf mons, dem Hügel, mit seiner feinen Spürnase für falsches Latein und seiner ehrenfesten Anhänglichkeit an die umständliche, aber gründliche Ortographie, welche „Harpfe" nicht verflachet in Harfe, nicht „er schießt" schreibt, für „er scheußet", den „Nachbauer" nicht leichtfertig „Nachbar" benamset, und „Viech" nicht in „Vieh" abbreviirt*) — er ist sicherlich eine frische Reminiscenz aus des Dichters eigener Jugend, ein wahres Prachtstück jener seltsamen Mischung von Ehrenhaftigkeit, Kenntnissen und grotesker Geschmacklosigkeit nebst albernem, aber meist harmlosem Dünkel, wie einseitige, philologisch-pädagogische Bestrebungen sie in mittelmäßigen Köpfen nur zu leicht erzeugen. Es liegt nahe, daß das sechszehnte Jahrhundert mit seinem neu erwachten Eifer für sprachliche Studien, für Schule und Kirche, solche Originale in Menge erzeugen mußte: fehlt doch noch viel, daß jene ehrwürdige Zunft, „so da isset des Papieres und trinket der Tinte", gegenwärtig im Aussterben begriffen wäre, obwohl doch die künstliche, mittelalterliche Scheidung der Stände so ziemlich beseitigt ist. Uebrigens bedarf es kaum der Bemerkung, daß der Dichter mit feinem, ächt humanem Takte diesen unschädlichen Märtyrer einer einseitigen aber nicht unnützen Beschäftigung unendlich milder behandelt, als die nur ihrem Vergnügen nachjagenden Pedanten in Hofkleid und Degen. Höchst eigenthümlich ist vor Allem das Verhältniß des Schulmeisters zum Pfarrer gefaßt. Von dem gestrengen, geistlichen Vorgesetzten, der das arme Dorfschulmeisterlein wie seinen Leibdiener behandelt, ist in dem „Zaunpriester" Nathanael auch nicht eine Spur übrig geblieben. Da es zum Schmause geht, ist es Holofernes, der seinen Seelenhirten protegirt und an der Tafel des

*) Die Schlegel'sche Uebersetzung giebt den etymologisirenden Konsonanten-Reichthum der Orthographie des Holofernes hier ganz vortrefflich durch analoge deutsche Bildungen wieder. Im Original ereifert sich Holofernes über die ungründliche, weltmännische Schreibweise, welche dout für doubt setzt, det für debt, cauf für calf, hauf für half, nebour für neighbour.

Gönners sein Ben Venuto auf sich nimmt. Dafür empfängt er nach der Tafel durch Nathanael seinen Lohn, in huldigender Anerkennung seiner Vortrefflichkeit. Vielgekörnt und sentenzreich waren seine Tischgespräche, „ergötzlich ohne Scurrilität, witzig ohne Affectation, kühn ohne Frechheit, gelehrt ohne Eigendünkel, paradox ohne Ketzerei." Wohl sind sie beide „auf einem Schmaus von Sprachen" gewesen und haben die Brocken in den Almosenkorb der Worte gesammelt, aus dem sie seit jener Zeit zehren. Wohl sprechen beide gleich hochmüthig über Dumm's „zweimal gesottene Einfalt", bis coctus! „als welche in ihrer ohncultivireten, oder vielmehrest ohnconfirmireten Weise des Holofernes haud credo wiederumb einschaltet statt eines Wildes", und gerade Nathanael, der Pfarrer, ergeht sich in christlich gelahrtem Mitleid über die Stiefkinder des Schicksals, „welche nie ihre Nahrung gesogen aus den Leckerbißlein, so da erzielet werden in Büchern, über die unfruchtbaren Gewächse, hingestellt vor die Auserwählten, die Männer der Worte und Buchstaben, auf daß diese dankbar seien (wie sie, die da schmecken und Empfindung haben es auch sind) für solche Gaben, die ihnen zu besserer Frucht gedeihen." Leider zeigt es sich aber nachher, daß der wackere Priester eigentlich dankbarer ist, als er es nöthig hätte, für seinen Antheil an den Almosen des philologischen Brodkorbes. Nicht nur, daß er an Holofernes den Preis überläßt, wenn es gilt, „der Verse zähen Fuß geschmeidig zu bewegen, die Apostrophen einer Canzonetta zu erspähen, über die Elegantia, die Leichtigkeit, den güldenen Schlußfall des Gedichtes zu urtheilen, der „Phantasei ihre balsamischen Duftblüthen auszuwittern, gleich dem göttlichen Naso oder dem, hier von Shakespeare wohl in frischer Erinnerung an die Schuljahre citirten Mantuanus.*) Selbst Priscianus, der treue Steuermann auf dem klippenreichen Meere der Grammatik, wird durch den geistlichen Herrn gelegentlich mit einem „bone intelligo" geohrfeigt, und da Nathanael, natürlich unter des Holofernes Kommando, den Alexander tragirt, hält ihm Schädel der Narr die wohlgemeinte und treffende Vertheidigungsrede: „'s ist, mit Euer Gnaden Wohlmeinen, ein närrischer, weichherziger Mann, ein ehrlicher

---

*) Es ist der lateinisch dichtende Italiener Baptista Spagnolus aus dem funfzehnten Jahrhundert gemeint, dessen in den Schulen damals viel gelesene Eclogen mit den von Holofernes citirten Versen beginnen.

Mann, seht ihr, und gleich aus der Verfassung. Er ist ein so gutes Gemüth von Nachbarn und ein so trefflicher Kegelschieber; aber was den Alexander betrifft, lieber Gott, da seht ihr, da ist's freilich so was, da kommt er zu kurz."

Die nothwendige Folie und Einfassung giebt Shakespeare nun dieser Galerie von Pedanten auf der einen Seite durch Schädel und Motte, auf der andern durch die Prinzessin mit ihren Damen. Wie es der Plan des Lustspiels verlangt, sind diese Vertreter des normalen, gesunden Menschenverstandes weniger ausführlich gezeichnet, als jene Märtyrer eines verkehrten Geschmacks, auf deren Studium es hier zunächst abgesehen ist. Sie sind mehr als Gradmesser und Marksteine für die Thorheit der Andern da, als um ihrer selbst willen. Es ist eben dafür gesorgt, daß jeder Albernheit die Kritik auf dem Fuße folgt, möge sie nun in Schädel's schlaue Einfalt sich kleiden, oder in Motte's scharfgesalzenen, pfiffigen Mutterwitz, oder in die feinen und treffenden, wenn auch hie und da ein wenig übermüthigen, und selbst derben Bemerkungen der französischen Damen. Unter den letztern ist Rosaline, die scharfzüngige, schwarzäugige Geliebte des tollen Biron, von den Wunderlichkeiten der Zeitsitte am wenigsten frei. Ihr Gespräch mit Boyet ist eine der drastischsten Proben jener freien Hofsitte des 16. Jahrhunderts, welche den Evolutionen des Witzes, der muntern, geistreichen Laune einen sehr weiten Spielraum gewährte: schwerlich zu wesentlichem Nachtheil der Moral und ganz gewiß zu großem Vortheil für die Geselligkeit und die ihr dienende Kunst. Weit feiner, bedeutender und gediegener ist die Prinzessin gezeichnet. Beim Zusammentreffen mit dem Könige benimmt sie sich mit einer glücklichen Vereinigung von Selbstgefühl, feinem Takt und launigem Witz. Das Treiben der Andern bleibt ihr, seinem wahren Werthe nach, keinen Augenblick verborgen; aber sie beurtheilt es mit der gelassenen Nachsicht vollkommener Geistesfreiheit. Der Ernst ihrer Aufgabe, den sie nie aus den Augen verliert, hindert sie durchaus nicht an heiterem, selbst behaglichem Eingehen auf Laune und Scherz. Die Neckerei gegen die verliebten Ritter wird von ihr angegeben und gründlichst durchgeführt, die Witzturniere ihrer Gefährtinnen finden an ihr eine kundige Schiedsrichterin. Dabei verwandelt die geistreiche Schärfe, mit der sie den Ebenbürtigen begegnet, den einfachen und geringen Leuten gegenüber sich auf der Stelle in gutmüthigsten Humor, und als die Nachricht vom Tode ihres Vaters eintrifft, weiß sie den Ueber-

gang aus dem Tone neckisch munterer Unterhaltung zu mildem Ernst mit feinstem Takt zu vermitteln. So ist denn auch die sinnige Lösung des fein geschürzten Knotens ihr Werk: die Forderung des Prüfungsjahres, als Vorbereitung einer durch falsche Bildung irre geleiteten, aber im innersten Kern tüchtigen Jugend, für das heitere, aber maßvolle Bewußtsein, welches unter glücklichen Verhältnissen den Eintritt in die Rechte und Pflichten des gereiften Mannes bezeichnet. Daß dann ein einfaches, ächt englisches Lied im Volkstone dieses ganze lustige Strafgericht über die pedantische, ausländische Ziererei und Afterkultur versöhnend beschließt, ist schwerlich ein Zufall: vielmehr ein charakteristischer, ebenso feiner als liebenswürdiger Zug des bekanntlich selbst in seinen tragischen Darstellungen des Lebenskampfes meist auf Harmonie und Versöhnung der endlichen Gegensätze hinarbeitenden Dichters.

Sechsundzwanzigste Vorlesung.

Die Zähmung der Widerspenstigen. — Ende gut, Alles gut.

Die Stelle, welche die beiden vorliegenden Stücke in der Reihe der Shakespeare'schen Lustspiele hier einnehmen, wird für Manchen einer Erklärung und Rechtfertigung bedürfen. Gervinus hat „die Zähmung der Widerspenstigen" mit der „Komödie der Irrungen", „Ende gut Alles gut" mit „Liebes Leid und Lust" zusammen gestellt, und natürlich nicht ohne wohl zu erwägende Gründe. Eine starke Familienähnlichkeit ist natürlich in den erstgenannten beiden Stücken nicht zu verkennen. Das Interesse der Handlung, wie Shakespeare sie von seinen Mustern übernahm, dreht sich um ganz äußerliche Verwickelungen, um Ueberraschungen und Irrungen, bei denen es mehr auf Reizung und schnelle Befriedigung der Neugier, als auf Erregung gemüthlicher Theilnahme hinaus läuft. Mit den Bedingungen der Wahrscheinlichkeit weiß der Dichter ohne sonderliche Bedenken sich abzufinden. Die komischen Scenen sind stark ins Groteske gezeichnet. Der Einfluß des ausländischen, romanischen Vorbildes ist nicht zu verkennen: dort an des Plautus, hier an Ariost's Hand betritt der Dichter die Bahn des regelmäßigen Lustspiels. Auch die Sprache erinnert fast in gleichem Maße an Shakespeare's früheste Periode: Sie ist leicht, fließend, mehr von sprudelnder Laune gefärbt als von dem

tiefsinnnig eindringenden Gedanken gestaltet, mit dem wir sie in den Stücken späterer Jahre meist in glücklicher Harmonie, zuweilen auch in hartem und mühsamen Ringen erblicken. Der Vers hat noch nicht die Mannigfaltigkeit und Energie der spätern Zeit, von den Doggrel-Versen wird nicht selten Gebrauch gemacht, klassische Reminiscenzen aus der vielleicht noch nicht gar so weit hinter dem Dichter liegenden Schulzeit treten auf. Mit einem Worte: darüber, daß wir es hier mit einer frühen Leistung des von romanischen Mustern noch nicht unabhängigen Shakespeare zu thun haben, ist ein Zweifel nicht möglich. — Weniger überzeugend ist die Parallele zwischen „Ende gut Alles gut“ und „Verlorne Liebesmüh'n.“ Sie ist zunächst durch den ältern Titel veranlaßt „Love's Labours Won“, unter welchem das erstere Stück einer höchst wahrscheinlichen Conjectur Farmer's zufolge in dem Meres'schen Verzeichniß von 1598 genannt ist. Der Beweis, daß diesem Titel eine organische, innere Verwandtschaft der Stücke, etwa eine vom Dichter beabsichtigte doppelte Durchführung des gleichen oder doch eines verwandten Hauptgedankens zum Grunde liege, scheint mir bis jetzt nicht geführt und dürfte auch schwer gelingen. Schon die beiden Fabeln sind in ihrem innersten Wesen verschieden: dort, nämlich in „Verlorne Liebesmüh'n“ wurde ein heiteres, an sich wenig bedeutendes Spiel uns vorgeführt, eine Liebeswerbung, über deren Ernst die betheiligten Damen, wo nicht die Liebhaber selbst, bis zum letzten Augenblicke in Zweifel blieben, die erst durch eine hinter den Schluß des Gedichtes fallende Prüfungszeit als eine sittliche That sich bewähren soll. Die satirische Darstellung hatte es weniger mit Vorgängen auf dem Gebiete des sittlichen Einzellebens zu thun, als mit einer Krankheit des Zeitgeschmacks. Nur hie und da brach die sittliche Tiefe Shakespeare's auch dort schon durch die bunte, glänzende Außenseite des gesellschaftlichen Lebens, um auf den Kern der Charaktere zu dringen. Das Alles ist in „Ende gut Alles gut“ denn doch ganz wesentlich anders. Es wird sich zeigen, daß die Handlung dieses Lustspiels so schwer wiegt, als die Gesetze der Gattung es irgend gestatteten. Sie enthält Verwickelungen, bei welchen tragische Dissonanzen dem Dichter ebenso leicht erreichbar waren, als die wirklich gegebene heitere Lösung. Dem entsprechend ist die Charakterzeichnung mit großer Sorgfalt behandelt; ganze Scenen bewegen sich ferner in mitunter fast überfeinen und bis zur Dunkelheit gedrängten Sentenzen: die Sprache läßt, in diesen Partien namentlich, den Einfluß

Lily's allerdings noch sehr deutlich erkennen. Es giebt Stellen in diesem Lustspiel, die ohne Weiteres als nicht gerade empfehlende Exempel des Euphuismus zu brauchen wären. Antithesenjagd und sylbenstechender Witz wetteifern hin und wieder mit „Verlorne Liebesmüh'n;" doch gehören diese Eigenthümlichkeiten keineswegs allen Theilen des Gedichtes gleichmäßig an, sie beschränken sich vielmehr auf bestimmte Rollen, auf die der Gräfin, des Narren, des Parolles und allenfalls des Lafeu, und bei weitem die Mehrzahl der Scenen ist in ebenso gediegener und einfacher, als schwungvoller und lebendiger Sprache geschrieben. Des Reimes bedient der Dichter sich nur, wo es gilt, das Pathos zu heben. Die Sonettform des Briefes der Helena mag an „Verlorne Liebesmüh'n" erinnern; aber sie findet auch in Romeo und Julia ihre Parallele. Alles zu Allem gerechnet, scheint uns „Ende gut Alles gut" der Uebergangszeit anzugehören, in welcher der zur Selbstständigkeit und zu tieferer Lebensbetrachtung erwachte Dichter sich gleichwohl mancher Jugend-Gewohnheiten erst theilweise entledigt hat. Für die Zusammenstellung des Stückes mit der „Zähmung der Widerspenstigen" aber entschied hier nicht sowohl die muthmaßliche Chronologie beider Lustspiele oder ihre formelle Vollendung, als vielmehr die Verwandtschaft des Gegenstandes, auf welchen die Untersuchung oder sagen wir lieber die Anschauung des Dichters sich richtet. — Wir sahen Shakespeare in seinen bisher betrachteten Erstlings-Lustspielen durchaus von den wechselnden Erscheinungen der die Jugend beglückenden und verwirrenden Liebe angeregt. Selbst in den harmlosen, beinahe knabenhaften Scherzen der „Irrungen" finden Beobachtungen aus diesem Gebiet ihre Stelle. Die Veroneser und der Sommernachtstraum geben, freilich in sehr verschiedener Vollkommenheit, das Bild der sinnlichen, launigen, wetterwendischen, aber glühenden und berauschenden Leidenschaft, in welcher die zum Selbstbewußtsein und zur Selbstbeherrschung noch nicht durchgedrungene Jugend den schäumenden Ueberfluß ihrer Kraft für flüchtige Entzückungen und leicht heilbare Schmerzen der Enttäuschung dahin giebt. In „Verlorne Liebesmüh'n" lag diese Liebe in wechselndem, zuletzt siegreichem Kampf mit den Verkehrtheiten der in wesenloser Eitelkeit sich blähenden, pedantischen Modethorheit und erst am Schluß wurde ihre ernstere, über Unterhaltung und Genuß des Augenblicks hinaus gehende Bedeutung mehr in entfernter Perspective gezeigt, als wirklich vorgeführt. In dieser Richtung nun haben die

beiden vorliegenden Lustspiele einen entschiedenen Vorsprung. Der Dichter wagt sich hier, wenn auch in beiden Stücken mit sehr verschiedener Kraft, an eine der bedeutungsvollen ethischen Fragen, welche auf dem Gebiet der Familie, dieser Zeugungsstätte und Grundlage unserer sittlichen Bildung, den Scharfsinn des Beobachters und die darstellende Kraft des Dichters heraus fordern. Es ist das Machtverhältniß zwischen Mann und Weib, dieses unerschöpfliche Thema für die Komik aller Völker, um welches in beiden Stücken das Interesse sich dreht. In beiden Fällen geht die Aufgabe dahin, eine Störung des normalen Verhältnisses in ihren Ursachen zu erkennen, und für eine überraschende Herstellung des gesunden Zustandes unsere Theilnahme in Anspruch zu nehmen. Wie in der „Zähmung der Widerspenstigen" das Weib, so erhebt in „Ende gut Alles gut" der Mann in übermüthiger Unabhängigkeitssucht sich über das durch Vernunft und Natur ihm zugewiesene Maß. Dort wie hier wird durch eine heroische Kur die Krankheit gehoben. Die Behandlung, welche das störrige Käthchen zur fügsamen, liebenswürdigen Frau macht, ist nicht paradoxer, als das Verfahren Helena's bei der Sänftigung und Bekehrung ihres ungezogenen und stark übermüthigen Gemahls: wie dort der Mann durch unbeugsame Kraft und Consequenz, verbunden mit taktfester Weltkenntniß und mit einem, wenn auch rauhen, so doch durchaus redlichen und gediegenen Charakter, so siegt hier die Frau vornehmlich durch ein hohes Maß von Hingebung und liebenswürdiger Geduld im Leiden: aber auch diese stärksten Waffen ihres Geschlechts würden den Erfolg nicht erzwingen, wenn nicht entschlossenster Unternehmungsgeist und der schärfste, zum Instinct eines unfehlbaren Tactes gesteigerte Verstand ihnen zur Seite gingen. Die Ausführung des Bildes endlich entspricht in beiden Fällen in hohem Maße der Natur des Gegenstandes. Die von Grund aus komische, weil bei ihrer handgreiflichen Naturwidrigkeit durchaus ohnmächtige und unschädliche Abnormität des keifenden, trotzigen, widerhaarigen, dabei aber jungen, schönen und nicht eigentlich boshaften Weibes wird durchaus mit burleskem Humor behandelt und paßt so vortrefflich in die bunte, oberflächliche, blos auf augenblickliche Beschäftigung der Phantasie berechnete Intrigue des zum Grunde liegenden italienischen Stücks. Wiederum ist die Ueberhebung des Mannes, als des ohnehin Stärkeren und durch alle Verhältnisse Begünstigten, fast eine zu gewichtige Ladung für das leichte Fahrzeug des Lustspiels. Der Dichter

mußte hier entweder den Helden in handgreiflichen Widerspruch gegen sich selbst versetzen, das heißt, er mußte zeigen, wie ein eitler, aufbrausender, anmaßender Schwächling von Ehemann unter den ihm gebührenden Pantoffel kommt, und so das burleske Gegenstück zur „Zähmung der Widerspenstigen“ liefern. Oder er legte den Schwerpunkt der Handlung, statt in die unberechtigte Anmaßung des Mannes, in die überwiegende Tüchtigkeit des Weibes, vertiefte sich in die feinern Züge der Charakterschilderung, hielt die Haupthandlung im Ton des auf Harmonie, Gesundheit und Gleichgewicht hinarbeitenden Drama's und genügte den Ansprüchen der Lachlust durch Einführung von Nebenrollen, welche die Widersprüche und Verkehrtheiten der Hauptpersonen wie aus einem vergrößernden Spiegel zurückstrahlen oder auch durch witzigen Gegensatz interessiren. Man sieht ohne Mühe, daß wir den zweiten Weg als den in „Ende gut Alles gut“ von Shakespeare eingeschlagenen bezeichnen. Unsere Aufgabe wird es demnächst sein, von dem hier kurz bezeichneten Standpunkte aus beiden Komödien auch in speciellerer Würdigung, nach Maßgabe ihrer poetischen und sittlichen Bedeutung gerecht zu werden und das hier vorläufig nur Behauptete im Einzelnen zu erweisen.

1. Die Zähmung der Widerspenstigen.

Bekanntlich lehnt Shakespeare in diesem Lustspiel sich an ein älteres englisches Stück an, welches im Jahre 1594 durch die Schauspieler des Grafen von Pembroke aufgeführt wurde, aber wahrscheinlich schon weit früher verfaßt war und dessen Titel er sogar beibehielt, bis auf die kleine Aenderung von *a* shrew in *the* shrew. Die Handlung ist fast durchaus dieselbe, aber Charaktere und Dialog verhalten sich in beiden Stücken wie eine mittelmäßige Skizze zu einem mit Talent und in manchen Theilen mit entschiedenster Liebe und Sorgfalt ausgeführten Gemälde. Drei ganz verschiedene Elemente sind in dem Shakespeare'schen wie in dem ältern Drama auf den ersten Blick zu unterscheiden: das Vorspiel, die Geschichte des Kesselflickers enthaltend, den man im Trunke von der Straße aufhebt, um ihm nachher weis zu machen, daß er ein vornehmer Herr sei — dann das Intriguenstück, in welchem der alte Herr Pantalon durch den jungen Liebhaber ausgestochen wird, während der durchtriebene, eben so treue als schlaue

Kammerdiener den Knoten schürzt und löst, die beiden vorsorglichen Väter aber brav angeführt werden, um dann am Schluß die vollendete Thatsache durch ihren Segen zu weihen — endlich die Charakterkomödie, von der das Ganze den Namen hat, die Umwandelung des eigensinnigen, wilden, störrigen Mädchens in eine sanfte und fügsame Frau. Am ältesten ist ohne Frage die Idee der Einleitung. Sie geht bis auf die arabischen Märchen zurück und konnte von den Verfassern der beiden englischen Stücke füglich aus der 1570 erschienenen Novellensammlung von Richard Edwards entnommen werden.*) Schon daß Shakespeare diese seltsame Einrahmung des Stückes, diese Herabsetzung des Hauptdrama's zu einer Komödie in der Komödie mit herüber nahm, verweist die Abfassung der „Gezähmten Widerspenstigen" in die vor seiner reifern Entwickelung liegende Zeit. Die Erinnerung an den Sommernachtstraum oder an Hamlet kann dieses Bedenken nicht entkräften, denn dort erweist sich das eingeschobene Stück als eine untergeordnete, lustige Zugabe, hier als ein wesentlicher Hebel der Haupthandlung, in der „Zähmung der Widerspenstigen" aber wächst es der zuerst eingeleiteten Handlung über den Kopf, wird zur Hauptsache und erzeugt das Gefühl einer Incongruenz in der Anlage des Ganzen. Auf der altenglischen Bühne wohnten der Kesselflicker, der Lord und das Gefolge auf dem Balcon der Vorstellung bei, so wie im Sommernachtstraum Theseus und sein Hof der Rüpelkomödie. Die Handlung wird in dem älteren Stück durch Meister Schlau mehrfach unterbrochen und kritisirt; ja, am Schluß nimmt der Dichter das Vorspiel wieder auf. Der Kesselflicker, abermals trunken, wird auf Befehl des Lords wieder vor seine Schenke getragen. Hier weckt ihn der Kellner. Schlau erzählt von dem wunderbaren Traum, in dem er gelernt habe, wie man mit bösen Weibern fertig wird, und nimmt sich vor, zuhause das Recept gleich zu versuchen. Wir können es nicht für einen Vorzug des Shakespeare'schen Stückes halten, daß es hierin von seinem Vorgänger abweicht. Jedenfalls thut die moderne Bühne Recht daran, das an sich überflüssige Vorspiel lieber ganz fortzulassen, als es zu beginnen und dann nicht zu Ende zu führen. Im Uebrigen aber ist Shakespeare auch in dieser Nebenpartie seinem Vorgänger weit überlegen. Bei diesem verkündet der Lord seinem Ge-

*) Sie erschien 1570 unter dem Titel: „Story Book, set forth by Mstr. Richard Edwards, maister of her Majesty's revels."

folge in einer schwülstig gesuchten Schilderung des heran nahenden Abends das Ende der Jagd:

„Jetzt, da die Nacht mit düstern Schattenflügeln,
Schmachtend, Orion's Strahlenaug' zu schau'n
Vom andern Pol herauf am Himmel schwebt,
Mit düsterm Hauch' das Firmament umzieht
Und die kristall'ne Wölbung dunkel färbt:
Jetzt enden wir für heute uns're Jagd." *)

Wie schlicht und natürlich plaudern dagegen bei Shakespeare die Jäger von den Ereignissen des Tages, von den Verdiensten und trefflichen Eigenschaften ihrer Lieblingshunde. Man denkt unwillkürlich an die Sagen von Shakespeare's früher Jagdpassion, von seinen ungebetenen Besuchen in Sir Lucy's Park, wenn er hier diese weidmännische Detailkenntniß entwickelt, die auch im fünften Akte des Sommernachtstraumes deutlich genug anklingt. Auch der Page, welcher Schlau gegenüber die Lady spielt, gehört Shakespeare allein an, und das von dem Lord mehrfach betonte „bescheidne Maß" des Scherzes ist selbst in diesem verführerischen Theil der Rolle nirgends verletzt. Ebenso ist das Intriguenstück durchweg mit dem Takt und der Eleganz behandelt, durch welche diese leichte poetische Waare für die ihr zustehenden Eingriffe in die Gesetze der äußern und der innern Wahrscheinlichkeit entschädigen muß. Es ist zu großem Theil eine Nachbildung der im Jahre 1566 durch Gascoyne in's Englische übersetzten Suppositi des Ariost. Shakespeare und sein Vorgänger in der Behandlung dieses Stoffes fanden hier jene unvermeidlichen Charaktermasken des italienischen Lustspiels: den vorsorglichen Vater, dem der reichste Schwiegersohn der liebste ist, ferner den alten Herrn Pantalon, den bejahrten Freier, der in einer schwachen Stunde die reellen Ergebnisse eines im Dienst des Mercur verwendeten Lebens auf dem Altar des undankbaren Cupido opfert; dann den lebenslustigen Cavalier,

---

*) Der englische Text lautet:
Now that the gloomy shadows of the night,
Longing to view Orion's dristling lookes-
Leapes from th'antarticke world unto the sky
And dims the welkin with her pitchie breath
And darksome night overshades the christall heavens:
Heere breake we off our hunting for to night.

der mit leidlichen Vorsätzen und mit dem guten Gelde des Vaters die Universität bezieht, sich schleunigst verliebt, mit Hülfe eines treuen und verschmitzten Dieners Nebenbuhler und Schwiegerpapa überlistet und die Auserwählte erobert. Auch der Verlauf der Intrigue war dort gegeben: die Verkleidung, die heimliche Heirath, der von dem extemporirten Vater für den untergeschobenen Sohn unterzeichnete Ehecontract, endlich die unvermuthete Ankunft des wirklichen Vaters, die Verwirrung und die glückliche Lösung des leicht geschürzten Knotens. Anlage und Ausführung dieses ganzen Theiles erinnert vielfach an die „Irrungen." Die Exposition steht sogar hinter jener frühen Leistung Shakespeare's noch bedeutend zurück. Der in Padua anlangende Lucentio giebt seinem Leibdiener Tranio ganz einfach einen ausführlichen Bericht über seine Geburt, seine Heimath, seine Erziehung, seinen Vater, seine gegenwärtige Reise und seine Vorsätze. Im Interesse des aufmerksamen Parterre's muß der treue, erprobte Diener sich erzählen lassen, daß Pisa seinem Herrn das Dasein gab, daß dort Vincentio ihn erzeugte, aus dem Geschlecht der Bentivogli, daß dieser den Sohn in Florenz erziehen ließ und ihn jetzt Studirens halber nach Padua sendet: alles Nachrichten, die uns, den Zuschauern, weit wünschenswerther sein müssen, als dem alten Hausgenossen des Erzählers, von dem man schwerlich annehmen darf, daß er diese nicht ganz unwesentlichen Umstände unterweges vergessen habe. Wo Shakespeare auf eigenem Boden steht, pflegt er die Einführung seiner Personen sich nicht so bequem zu machen. In der weitern Entwickelung der Intrigue wird dann die Rücksichtnahme auf äußere oder innere Wahrscheinlichkeit keinesweges größer; wir haben es durchweg nicht sowohl mit der künstlerischen, aufrichtig gemeinten Nachbildung des Weltlaufes zu thun, als mit heitern, conventionellen Karrikaturbildern desselben. Ein solches ist gleich der lächerliche Zug der Freier, die auf offener Straße, so daß die fremden Reisenden es hören, mit dem ökonomischen Baptista Minola um die Tochter handeln und feilschen. Nicht weniger possenhaft sind die weitern Momente der Handlung: der Wetteifer, den die Freier in der Auswahl von Lehrmeistern für die holde Bianca entwickeln, die pädagogischen Instructionen, welche der alte, verliebte Gremio an den verkleideten Cambio-Lucentio in Betreff der mit Bianca zu lesenden Bücher ertheilt:

„O, recht sehr gut! Ich las die Liste durch;
Nun, sag' ich, laßt sie mir recht kostbar binden,

Und lauter Liebesbücher, merkt das ja,
Ihr müßt durchaus kein andres mit ihr lesen.
Die Papiere nehmt,
Laßt sie mit süßem Wohlgeruch durchräuchern,
Denn sie ist süßer noch als Wohlgeruch,
Der sie bestimmt."

Zu heiterster Ausgelassenheit steigert dieser Ton sich in der burlesken Licitation, da Tranio (in Lucentio's Rolle) und Gremio sich überbieten, um Baptista, „das alte, listige Fell" zu gewinnen, da Gremio, mit seinem schönen Hause, seinem Gold- und Silberzeug, seinen tyrischen Tapeten, seinen Batisten und perlgestickten Polstern, mit seinem Pachthof, seinen Milchkühen und seinem Frachtschiff ausgetrumpft wird durch die Aussteuer, welche der junge Freier aus dem unerschöpflichen Schatz seiner Phantasie diesen reellen, aber beschränkten Leistungen entgegen stellt. Das Zusammentreffen des ächten und des falschen Vincentio, dieser eigentliche Höhepunkt des Intriguenstücks, sieht geradezu wie eine Uebertragung aus den „Irrungen" aus. Die Charakterzeichnung in diesem Theile des Lustspiels ist selbstverständlich von der Gründlichkeit und dem Reichthum weit entfernt, welche Shakespeare sonst auf diesem Gebiete entwickelt. Wir haben es, wie schon bemerkt wurde, mehr mit personificirten Gattungsbegriffen zu thun, als mit lebendigen, aus dem Kern der Persönlichkeit heraus wachsenden Einzelwesen. Von Baptista, dem stereotypen Komödienvater, bei dem es „das Baare davonträgt", von Gremio, dem alten, reichen, durch die Jugend ausgestochenen und verhöhnten Freiwerber war schon die Rede. Aber auch Lucentio und Tranio sind im Wesentlichen die feststehenden Masken des jungen, reichen, eleganten fils de famille, voll guter Vorsätze, verbunden mit leidlichem Mutterwitz, sehr heißem Blut und einem stark auf die Nachsicht des Vaters zählenden Gewissen, — und des schelmischen, in jeder List bewanderten, aber treuen und erprobten, den menus plaisirs und den ernsten Herzens-Angelegenheiten des Herrn gleich eifrig seine Kraft widmenden Dieners. Tranio ist dabei mit den Dromio's und Grumio's durchaus nicht zu verwechseln, noch auf der andern Seite mit der ächt germanischen Gestalt des dem Herrn aus der Fülle des Herzens ergebenen und dabei sich streng auf die eigene, bescheidene Sphäre beschränkenden Dieners, wie Shakespeare sie später mehrfach gezeichnet hat, z. B. in Timon's Flavius, in dem alten Adam in „Wie es euch gefällt" und

in dem Reitknecht Richard's II. Wir haben hier jenes Mittelding von Kavalier und Lakaien vor uns, wie die freieren Umgangsformen und der angeborene, gesellige Takt der romanischen Südländer es noch häufig erzeugen: den nobeln, eleganten, dienenden Gesellschafter, der mit dem Herrn nur die Kleider tauschen darf, um die täglich bewunderte, beneidete und — in aller Stille gründlich studirte Rolle des Gebieters mit vollem Anstande zu spielen. Die Familie Figaro's, des stets aufgeräumten, mit Rath und That schlagfertigen, aber bedenklich räsonnirenden und auf sein Geschick, seinen Muth und seinen Witz vertrauenden Factotums, des vom blinden Schicksal nur aus Versehen in die Jacke des Dieners gesteckten Kavaliers ist weit älter, als ihr von Beaumarchais am Vorabende der Revolution aufgestellter klassischer Typus. Sie bildet einen wesentlichen Bestandtheil der romanischen Gesellschaft, in welcher der angeborene, unstillbare Durst nach Auszeichnung und Bevorzugung nun schon seit beinahe einem Jahrhundert sich wunderlich genug in die Maske des Gleichheits-Princips zu kleiden bemüht ist. Tranio, das versteht sich von selbst, ist die noch harmlose und gutartige Varietät dieser großen Gattung; sein Selbstgefühl findet in den gegebenen Verhältnissen noch ganz seine Rechnung und findet keine Anreizung zu gefährlichem Grübeln. Er ist der Herzensrath und Vertraute seines jungen Gebieters. Ihm eröffnet Lucentio seinen löblichen Vorsatz, die schöne akademische Zeit allein der Tugend und Philosophie zu widmen, jener Philosophie, die uns belehrt, wie Glück durch Tugend nur erworben wird. Es ist Tranio's Sache, das gefährliche Uebermaß dieses Eifers durch eine entsprechende Dosis jener Ermahnungen zu mildern, wie die Gebietenden sie von freimüthigen Dienern verlangen. Zuerst macht er der Weisheit sein Kompliment, nach deren Süßigkeit Lucentio solchen Heißhunger zeigt. Aber er verhehlt ihm nicht, daß er in bedenklicher Gefahr schwebe, über dieser Tugend und moralischen Strenge zum Stoiker und zum Stocke zu werden. Und daran knüpft er das treffliche Recept für vornehme junge Herren, die an übermäßigem Lerneifer kranken:

„Horcht nicht so fromm auf Aristoteles Schelten,
Daß ihr Ovid als sündlich ganz verschwört.
Sprecht Logik mit den Freunden, die ihr seht,
Und übt Rhetorik in dem Tischgespräch;
Treibt Dichtkunst und Musik, euch zu erheitern:

Und Metaphysik und Mathematik
Die tischt euch auf, wenn ihr euch hungrig fühlt;
Was ihr nicht thut mit Lust, gedeiht euch nicht;
Kurz, Herr, studirt, was ihr am meisten liebt!"

Diese goldenen Worte fallen auf dankbaren Boden. Lucentio theilt durchaus nicht die pedantischen Grundsätze der Herren vom navarresischen Hofe. Er dankt Tranio für den guten Rath, denkt vor Allem an die Beschaffung einer stattlichen Wohnung für die Freunde, die er mit Grund auf Universitäten sich zu erwerben hofft und hat dann nichts Eiligeres zu thun, als sich Knall und Fall zu verlieben, damit der gute Ovid von der Gefahr undankbarer Zurücksetzung gegen Aristoteles ein für allemal befreit werde. Diese Liebe selbst ist natürlich noch ganz jene vielbesungene Zauberwirkung des Auges auf das entzündliche Blut, die wir in allen bisher betrachteten Lustspielen Shakespeare's (die „Irrungen" ausgenommen) als den Kern der Handlung erkannten. Lucentio nennt sie selbst sehr bezeichnend „die Liebe im Müßiggang;" seine ersten Extasen sind denen der Kavaliere in „Verlorne Liebesmüh'n" vollkommen ähnlich. Als Tranio ihn fragt, ob er denn, verloren im Anschau'n, das Wichtigste nicht übersehe (nämlich des Vaters deutlich ausgesprochene Pläne), erwiedert er eifrig:

„O ja! Ich sah von holdem Liebreiz strahlen
Ihr Antlitz, wie Agenors Tochter einst,
Als Jupiter, gezähmt von ihrer Hand
Mit seinen Knieen küßte Kreta's Strand."

Und auf Tranio's Bemerkungen über das Keifen der Zänkerin hat er die Antwort:

„Ich sah sie öffnen die Korallenlippen,
Und wie ihr Hauch die Luft umher durchwürzte:
Lieblich und süß war Alles, was ich sah."

Der Styl aller dieser Partien ist von trefflichster, schwungvollster Leichtigkeit, mit einem köstlichen Anfluge von Humor. Mit vollendeter Virtuosität ist der Dialog namentlich in der Scene gehandhabt, in welcher der wirkliche Vincentio seine Stelle besetzt findet, während Tranio sich ihm mit dem Aplomb komischer Verzweiflung als sein Sohn Lucentio präsentirt. Antike Reminiscenzen finden sich noch mehrfach, wie in allen Jugendarbeiten Shakespeare's; auch fehlt es hie und da nicht an euphuistischen Anklängen; doch sind diese Eigen-

thümlichkeiten dem Intriguenstück mit den der Charakterschilderung gewidmeten Scenen gemeinsam. So erinnert das Witzgefecht zwischen Katharina und der Wittwe in jedem Zuge an die Damenunterhaltungen in „Verlorne Liebesmüh'n", und wenn Katharina auf Petruchio's Befehl den alten Vincentio anredet:

„Aufblüh'nde Schöne! Frische Mädchenknospe,
Wohin des Weges? Wo ist deine Heimath?
Glücksel'ge Eltern von so schönem Kind!
Glücksel'ger noch der Mann, dem günst'ge Sterne
Zur holden Eh'genossin dich bestimmten!"

so wird die frische Erinnerung an Homer Niemandem entgehen.

Hatten wir es so bis dahin nur mit einer neuen Combination der Elemente zu thun, welche die übrigen Erstlingskomödien Shakespeare's erfüllen, so tritt uns in dem jetzt zu betrachtenden Haupttheile des vorliegenden Stückes bereits der eigenthümliche Familienzug der vollendetern Lustspiele des Dichters in einem bedeutenden Grade der Ausbildung entgegen. Wohl ergeht die Charakterzeichnung sich auch hier noch in der vollen Freiheit des Karrikaturmalers, welche poetische Uebertreibungen der Wirklichkeit nicht nur gestattet, sondern recht eigentlich zum Hebel der Wirkung macht. Aber diese Karrikaturen sind nicht mehr conventionelle, von ausländischen Mustern entlehnte Masken. Petruchio und Katharina sind ein paar typische Gestalten des ächt englischen Lustspiels, von Shakespeare keineswegs erfunden, aber von ihm mit seinem ganzen Talent für feine und gründliche Charakteristik erfaßt, mit einem durchaus bedeutenden sittlichen Inhalt erfüllt und mit dem persönlichsten und frischesten Leben ausgestattet, so zwar, daß auch unter den tollsten Ausgelassenheiten der Burleske der bedeutende Grundgedanke nicht aus dem Auge verloren, die wesentlichen Züge des Bildes nicht entstellt noch beeinträchtigt werden. Wie schon bemerkt wurde, ist es das von der Natur vorgezeichnete Machtverhältniß von Mann und Weib in der Ehe, was hier den Dichter beschäftigt. Es gilt, aus den Zügen zweier launigen Karrikaturen die Grundzüge des richtigen Bildes herauslesen zu lassen. Das böse, tobende Weib sieht sich durch den ebenso schlauen als rücksichtslos derben und energischen Mann mit ihren eigenen Waffen geschlagen. Die tollsten Scenen unweiblicher Heftigkeit auf der einen, und höhnender Gewaltsamkeit und Grobheit auf der andern Seite sind darauf berechnet, die erfreuliche Erscheinung einer wohl geord-

neten, durchaus gesunden und sittlichen Ehegemeinschaft als natürliches Resultat aus sich hervor gehen zu lassen. Sollte das erreicht werden, so durfte der Lachlust nicht auf Kosten der Wahrheit in wesentlichen Dingen geopfert werden; umgekehrt durfte der ernste Grundgedanke nicht so in den Vordergrund treten, daß er die Unbefangenheit und Harmlosigkeit des Scherzes verkümmerte. Unsers Erachtens hat der Dichter sich nach beiden Seiten hin mit großem Geschick aus der Sache gezogen. Sein Petruchio und seine Katharina eröffnen durchaus nicht unrühmlich die eigentliche Reihe seiner komischen Charakterbilder, und wenn auch so fein und vollendet noch nicht durchgeführt, wie die Hauptrollen der späteren Lustspiele, lohnen sie doch reichlich der Mühe eingehenderer Betrachtung.

Die Bekanntschaft Katharina's machen wir in einer Scene, die uns die wesentlichen Züge dieser seltsamen Erscheinung mit einem Male enthüllt. Das heftige, reizbare Kind, der Mutter beraubt, durch den schwachen Vater vollständig verzogen, sieht sich mit allen Ungezogenheiten und Schroffheiten der verwahrlosten, aber keinesweges sittlich verdorbenen Jugend mitten in jener gefährlichen Krisis, welche das erwachende Bedürfniß zu gefallen beim Uebergange aus der in den Tag hinein lebenden Kindheit in die selbstbewußte Jugend nothwendig herbeiführt. Dieser mächtige Trieb, die belebende Kraft aller geistigen Geselligkeit, findet sie gleich unfähig, sich seiner zu erwehren und ihn zu befriedigen. So läßt sie den geheimen Aerger über sich selbst an der sanften, schwächern und darum glücklicheren Schwester, an deren Freiern, an Allen aus, welche ihr nahen. Wer je mit Aufmerksamkeit darauf achtete, wie gerade die kräftigsten und tüchtigsten jungen Leute oft sich benehmen, sobald sie in der Ungelenkigkeit der halbreifen Jugend zum ersten Male den Anforderungen einer auf beständige Selbstbeherrschung berechneten Geselligkeit begegnen, der wird in Katharina's Tollheiten Nichts weiter erblicken, als die ergötzliche Karrikatur einer der gewöhnlichsten Erscheinungen des Lebens. Es ist nicht sowohl Bosheit, als Verlegenheit und falsche, in Ungezogenheit umgeschlagene Scham, wenn Katharina den das Haus ihres Vaters besuchenden Herren mit tollster Grobheit begegnet. Wüthend, vom Vater „allen diesen Kunden ausgehökert zu werden", durchaus nicht blind gegen die Vortheile der schwächern und gefügigern Schwester droht sie, den Freiern — Bianca's den Kopf mit dreibeinigem Stuhle zu bürsten, ihnen das Gesicht wie Hanswürsten zu schminken. Um-

sonst; und tobte sie noch ärger, um ihren Widerwillen gegen die Männer zu zeigen: ihre krankhafte Gereiztheit gegen die sanfte, nachgiebige, aber von Allen umworbene Schwester müßte dem Kenner die wunde Stelle ihres Herzens entdecken und damit denn auch den Weg zur Heilung.

„Sie ist eu'r Kleinod, sie muß man vermählen,
Ich muß auf ihrer Hochzeit barfuß tanzen,
Weil ihr sie liebt, Affen zur Hölle führen."

In diesen Worten liegt das Lange und das Kurze all des tollen Unfugs, in dessen burlesker Ausmalung sich das Gedicht hier mit heiterm Behagen ergeht. Katharina brennt danach, geliebt zu werden und zu gefallen, aber sie weiß nicht, wie dazu zu gelangen, und so läßt sie in halber Selbsttäuschung ihre böse Laune gegen Alles aus, was ihr in den Weg kommt, sintemal ernster Widerspruch oder gar Strafen unter den Erziehungsmitteln Baptista Minola's keine Rolle gespielt haben. Es wird sich nun darum handeln, durch eine kräftige und glückliche Operation diese Fehler der moralischen Diät wieder gut zu machen. Ohne eine solche ist hier wenig zu hoffen, denn das Uebel steigert sich an sich selbst, denn jede neue Taktlosigkeit vermehrt das Unbehagen, aus dem die erste entsprang. Es dürfen nur ein paar schmerzliche Erfahrungen hinzukommen, und die bloße Ungezogenheit ist in dringender Gefahr, sich zu unheilbarer Verbitterung zu steigern.

Mit besonderer Sorgfalt zeichnet nun der Dichter wie billig den Mann, dem die seltsame Heilung gelingt. In einer den bisher besprochenen Lustspielen noch fremden Vollständigkeit erhalten wir Auskunft über seine Bildung, seine Schicksale, seine Grundsätze. Es bleibt uns Nichts fremd, Nichts räthselhaft in seiner Erscheinung.

Man bemerke vor Allem, daß Shakespeare die Heilung und nachträgliche, summarische Erziehung der störrischen Dame keinem Jünglinge anvertraut, dessen Phantasie, durch das Bedürfniß der Liebe und Hingebung erhitzt, die künftige Lebensgefährtin zum Ideal erhebt. Die hingebende, sich selbst vergessende Liebe kann verwundete Herzen heilen, sie kann das schlummernde Talent wecken, jeden Keim des Guten und Edeln entfalten. Sie ist die schöpferische Kraft des Lebens. Hier aber gilt es zunächst, das Unkraut zu reuten, einer verschrobenen Entwickelung durch einen Machtspruch Halt zu gebieten, iner beginnenden moralischen Verkrüppelung entgegen zu treten:

und da thut die scharfe, sichere Beobachtung, die gereifte Erfahrung, die zuverlässige Kraft mehr Noth, als weichherzige Theilnahme des Arztes für den Kranken. Petruchio hat vollauf Gelegenheit gehabt, jene wesentlichen Eigenschaften des zur Herrschaft berufenen Mannes in sich auszubilden. In Jagd, Krieg und Seefahrt ist er bewährt erfunden:

„Hört' ich zu Zeiten nicht den Löwen brüllen?
Hört' ich das Meer nicht, aufgeschwellt vom Sturm,
Gleich wilden Ebern wüthen, schweißbeschäumt?
Vernahm ich Feuerschlünde nicht im Feld,
In Wolken donnern Jovis schwer Geschütz?
Hab' ich in großer Feldschlacht nicht gehört
Trompetenklang, Roßwiehern, Kriegsgeschrei?"

So schildert er die Erfahrungen, die ihn gebildet. Dies bewegte Leben hat ihn gestählt, ohne ihn zu erstarren oder seine Kraft zu erschöpfen. Noch segelt er mit dem lustigen Winde, der die Jugend treibt. Im Beutel hat er Geld, daheim die Güter; Muth und Kraft im männlichen Herzen, zieht er aus, vielleicht zu frei'n und zu gedeih'n. Der Zusatz von derbem, gesundem Egoismus, den Shakespeare ihm, wie allen seinen Humoristen giebt, darf in keiner Weise befremden. Es ist das unedlere, aber derbere Metall, welches das lautere Gold des Charakters gegen die unsanften Reibungen des Weltlaufs härtet. Wohl rechnet Petruchio auf Zuhörer, die Scherz verstehen, wenn er seine Heirathspläne entwickelt:

„Weißt du also nur
Ein Mädchen, reich genug, mein Weib zu werden,
(Denn Gold muß klingen zu dem Hochzeitstanz)
Sei sie so häßlich als Florentius Schätzchen,
Alt wie Sibylle, zänkisch und erbost
Wie Sokrates' Xanthippe, ja noch schlimmer,
Ich kehre mich nicht dran, und Nichts bekehrt
Zu andrer Meinung mich, und tobt sie, gleich
Dem adriat'schen Meer, von Sturm gepeitscht:
Ich kam zur reichen Heirath her nach Padua,
Wenn reich, kam ich zum Glück hierher nach Padua."

Wir dürfen auch den Kommentar Grumio's zu dieser Rede nicht gerade für baare Münze nehmen und Petruchio nicht im Verdacht haben, daß er eine Marionette heirathen würde, einen Haubenblock,

eine alte Schachtel, die keinen Zahn mehr im Munde hat, „und hätte sie auch so viel Krankheiten als zweiundfunfzig Pferde." Gleichwohl ist es sehr deutlich, daß dieser praktische Kenner der Welt nicht geneigt ist, die schwerste Last des socialen Lebens auf sich zu nehmen, ohne sich die materiellen Mittel zu sichern, sie mit Anstand und ohne zu große Mühe zu tragen. Dabei ist er jedoch Nichts weniger, als die widerwärtige, unmännliche Erscheinung eines Freiers, der in der Ehe materielle Bequemlichkeit gegen Hingabe seiner Manneswürde erkaufen möchte. Sein Antrag ist kein Opfer auf dem Altar uneigennütziger Liebe, aber er ist ein ehrliches und reelles Geschäft, die solide Grundlegung, nicht zu idealem, poetischem Glück, aber zu einer gesunden, behaglichen Existenz in naturgemäßen, klar vorgezeichneten Grenzen. Seines Vaters nicht unbeträchtliche Güter hat Petruchio eher vermehrt als vermindert. So kann und will er redlich gewähren, was er verlangt, und geht dann ans Geschäft, nicht als ein toller, übermüthiger Spaßmacher, sondern als der klar und scharf blickende Mann, im Bewußtsein der guten Absicht und des guten Rechts, und sicher, die Maske, welche er einstweilen anlegt, mit Maß und mit Takt zu tragen. Durch alle die tollen und burlesken Scenen, in welchen der Dichter sich nun eine Güte thut, der Privilegien dieser poetischen Gattung sich in vollem Umfange bedienend: durch sie alle geht deutlich erkennbar der Grundgedanke des von Petruchio entworfenen Planes: Katharina soll vor Allem einen unbeugsamen fremden Willen sich gegenüber finden, zum ersten Male in ihrem Leben. Ihre Klagen wird man nicht abweisen, sondern einfach überhören und mißverstehen, die empfindlichsten Beleidigungen werden in das ironische Gewand übertriebener Sorgfalt und Liebe sich kleiden. In jedem Augenblicke wird es ihr deutlich bleiben, daß der Gegner methodisch verfährt, mit eiserner Entschlossenheit aber ohne Bosheit und Zorn; indem sie seine überlegene Kraft fühlt, wird sie gleichzeitig den unfehlbaren Weg zu sicherem Frieden deutlich erblicken. Eine mäßige Dosis süßer, geschickt beigebrachter Schmeichelei wird dabei das Einnehmen der bittern Medizin ein wenig erleichtern, wenigstens über den ersten Widerwillen ein wenig hinweg helfen. So wird die verwirrende, aufregende und aufgeregte Befangenheit im Augenblicke der Erschöpfung einem Lichtblick klaren, ruhigen Bewußtseins zugänglich werden: und damit ist Alles gewonnen. Die tüchtige, gesunde Grundanlage dieser störrigen Natur findet Raum, sich zu entwickeln und in

gesundes und naturgemäßes Verhältniß wird sich bald zu dauerndem Bestande begründen. Die Grundzüge dieses Verfahrens entwickelt Petruchio selbst in den Worten:

„Ist sie unbändig, bin ich toll und wild;
Und wo zwei wüth'ge Feuer sich begegnen,
Vertilgen sie, was ihren Grimm genährt:
Wenn kleiner Wind die kleine Flamme facht,
So bläst der Sturm schnell Feu'r und Alles aus."

Die virtuose, groteske Komik, welche der Dichter in der Ausführung dieses Planes entfaltet, wird durch die logische Klarheit und Sicherheit der Entwickelung und durch die glücklichsten psychologischen Griffe vor dem Herabsinken zur Farce durchaus bewahrt, und man kann Gervinus nur aus vollem Herzen beistimmen, wenn er die Schauspieler nachdrücklich auffordert, diese Rolle doch ja mit Maß und decenter Haltung zu spielen. Das Programm des einleitenden Verfahrens, der Werbung, giebt Petruchio selbst:

„Schmollt sie, erwiedr' ich ihr mit festem Ton,
Sie singe lieblich, gleich der Nachtigall.
Blickt sie mit Wuth, sag' ich, sie schau' so klar
Wie Morgenrosen, frisch vom Thau gewaschen.
Schlägt sie mich aus, so frag' ich nach dem Tag
Des Aufgebots und wann die Hochzeit sei?"

Sehr geschickt wird in das hitzige Wortgefecht bei der ersten Zusammenkunft eine feine Schmeichelei gemischt, da Petruchio von ironischen Lobpreisungen plötzlich zu der burlesken Verleumdung übergeht, das Käthchen hinke, und ihr so Gelegenheit giebt, auf der Stelle ihren ganz stattlichen Gang zu produziren. Da fehlt denn auch nicht das für viele Spottreden Entschädigung bietende Lob:

„Hat je Diana so den Wald geschmückt,
Als Käthchens königlicher Gang dies Zimmer?
O sei du Diana, laß sie Käthchen sein,
Und dann sei Käthchen keusch und Diana üppig!"

Von da an steigern sich die drastischen Mittel in rascher Folge. Die stark dreiste, extemporirte Ankündigung der Verlobung mag noch hingehen: Petruchio ist seiner Sache gewiß und will dem eigensinnigen Kinde vor der Hand noch die Ueberwindung des formellen und öffentlichen Nachgebens ersparen. Daß er sehr Recht hatte, zeigt sich am Hochzeitstage. Sein wohl berechnetes Ausbleiben findet schon eine

mehr als halb besiegte Gegnerin. Aus ihrem Schimpfen spricht weit mehr der Schmerz der Demüthigung und der getäuschten Erwartung, als Widerwillen gegen den Mann.

„Hätt' ich ihn nur mit Augen nicht gesehn!"

so geht sie weinend ab. Dann folgt die ausgelassene Burleske der Trauungsscene, ein Meisterstück drastisch-komischer Erzählung. Alles Folgende ist systematisch darauf angelegt, Katharina körperlich zu erschöpfen, durch den Schein übertriebener Vorsorge ihren Klagen die Spitze zu brechen, ihr ganzes Denken und Fühlen erst zu plötzlichem Stillstand, dann zu schroffer Umkehr zu zwingen. Was sie von etwaiger Widersetzlichkeit zu erwarten hätte, muß die Mißhandlung Grumio's und der Lakaien ihr in eindringlichem Bilde zeigen. Als ihr Pferd fiel und sie unter das Pferd, an schmutzigster Stelle: als Petruchio sie liegen ließ mit dem Pferde, als er Grumio prügelte, weil ihr Pferd gestolpert war, da watete sie durch den Koth, um den Gemißhandelten fortzureißen, da betete sie, die nimmer gebetet hatte. Und diese Bekehrung macht schnelle Fortschritte. Im Hause angekommen, bittet sie schon um Geduld und Nachsicht für die ungeschickten Diener, die weiblichen Kardinaltugenden regen sich in ihr mit dem Bewußtsein weiblicher Schwäche, und eine gründliche Nachkur thut dann das Uebrige. Der Falk wird vollständig gezähmt und besteht vortrefflich seine Proben, die sich natürlich eben so sehr in komischer Uebertreibung bewegen, als die früheren Brutalitäten Petruchio's. Eine einzige, in dem Maße der Wirklichkeit gehaltene Scene würde hier auf der Stelle alle Verhältnisse verrücken und die komische Wirkung in Widerwillen und Abscheu verwandeln. Katharina's Schlußrede über die Pflichten des Weibes zieht endlich die Summe des sittlichen Inhaltes, den Shakespeare dieser seltsamen Form mit gutem Bedacht anvertraute. Die scherzhafte Uebertreibung giebt der ungalanten Wahrheit den Freipaß, und eine garnicht sentimentale, aber auch nicht rohe Auffassung des Verhältnisses der beiden Geschlechter kommt der phantastischen Vergötterung des Weibes gegenüber zu energischem Ausdruck. Wenn Petruchio über die zarteren Kavaliere als wahrer Eheherr triumphirt, so treten uns in der grotesken Maske dieses gesunden Realisten deutlich die Züge des von seiner Lady vergeblich nach Staatsgeheimnissen ausgefragten Percy und des um die französische Prinzessin werbenden Heinrich's V. entgegen. Wie in „Verlorne Liebesmüh'n" der einfache, gute Geschmack gegen ausländisch pedan-

tische Ziererei, so kommt in der „Zähmung der Widerspenstigen" feste, gesunde häusliche Zucht gegen Pantoffelheldenthum und Emancipationsgelüste zu Ehren, und die ersten selbstständigen Schritte Shakespeare's auf der Bahn des Lustspiels sind energische Protestationen eines einfachen, sittlichen Sinnes gegen verschrobene Unnatur. Wir werden diesen Grundton in seinen vollendeteren Leistungen auf diesem Gebiet noch oft anklingen hören.

2. Ende gut, Alles gut.

Bei Abfassung dieses merkwürdigen Lustspiels, oder dieser Tragikomödie, wenn man will, hatte Shakespeare eine italienische Novelle vor Augen: die Geschichte von Giletta de Narbonne, aus dem Boccaz, deren englische Bearbeitung ihm in Painters oft erwähntem „Palace of Pleasure" zu Gebote stand. Ihr entnahm er den ganzen paradoxen, für unser Gefühl befremdenden, wenn nicht verletzenden Gang der Handlung, einen der wunderlichsten Stoffe, die er bearbeitet hat. Helena, die Tochter des berühmten Arztes Gerard von Narbonne, wird nach dem Tode ihres Vaters von der verwittweten Gräfin Roussillon erzogen. In geschwisterlichem Umgange mit Bertram, dem einzigen Sohne und Erben des gräflichen Hauses, wächst sie zur Jungfrau heran. Allmählich verwandelt die Kinderfreundschaft sich in der Seele des Mädchens in leidenschaftliche Liebe, während Bertram unbefangen und gleichgültig bleibt. Seine Abreise an den Hof bringt Helena zu klarer Erkenntniß ihres Zustandes und zu dem Entschluß, den Geliebten, wo möglich, zu gewinnen. Willkommene Gelegenheit bietet eine schwere Krankheit des Königs, gegen welche Helena ein von ihrem Vater ererbtes, untrügliches Heilmittel besitzt. Sie erscheint bei Hofe, schafft sich Zutritt und Vertrauen, heilt den König und bedingt sich als Lohn die freie Auswahl ihres künftigen Gatten aus den jungen Kavalieren des Hofes. Bald sieht sich Bertram, der wider seinen Wunsch und Willen Erwählte, in peinlicher Lage zwischen dem Befehl des mächtigen Lehnsherrn und seiner, durch jugendlichen Thaten- und Freiheitsdrang sowie durch Geburtsstolz geschärften Abneigung. Nach trotziger Weigerung fügt er sich endlich den Drohungen und Versprechungen des Gebieters: aber die aufgezwungene Gemahlin wird ihm die Demüthigung reichlich entgelten müssen. Er ver-

läßt sie unmittelbar nach der Trauung. Nicht eher, fügt er höhnisch hinzu, will er die Verstoßene anerkennen und lieben, als bis sie den Ring erhalten hat, den er an seinem Finger trägt und ihm ein Kind zeigen kann, von ihrem Schoß geboren, zu dem er Vater ist. Demüthig und gelassen nimmt Helena den Urtheilsspruch hin. Sie beschließt, die Heimath zu meiden, da ihr Bleiben den Gatten in Kriegsgefahr und freiwilliger, für sie selbst schmachvoller Verbannung entfernt halten würde. Doch giebt sie die Hoffnung nicht auf: in Pilgertracht erreicht sie Florenz, den Schauplatz von Bertrams Thaten und thörichten Ausschweifungen. Mit schneller Entschlossenheit benutzt sie einen leichtfertigen Liebeshandel des durch Sinnlichkeit und schlechte Gesellschaft Verleiteten, um die Bedingungen zu erfüllen, welche er beim Scheiden ihr spottend gestellt hatte. Bertrams Beschämung und Reue, dann der Triumph der treuen, muthigen, ausharrenden Liebe bilden den dem Titel entsprechenden Schluß. — Ueber die Entstehungszeit des Lustspiels, welches Shakespeare auf die an wenig anmuthenden, ja verletzenden Situationen so reiche Novelle baute, sprachen wir schon oben unsere Vermuthung aus. Einen positiven Anhalt gewährt nur die Anführung eines sonst nirgends vorkommenden Drama's „Gewonnene Liebesmüh'n“ in dem Meres'schen Verzeichniß Shakespeare'scher Stücke, vom Jahr 1598. Er paßt sehr gut auf den Inhalt des vorliegenden Lustspiels, ist aber vielleicht später von Shakespeare abgeändert worden, um unzeitige Vergleichungen mit dem an Inhalt nur in Einzelnheiten ähnlichen und auch in der Form sehr verschiedenen „Verlorne Liebesmüh'n“ zu vermeiden. Auch abgesehen von den oben bereits berührten Eigenthümlichkeiten des Styls muß der geistige Charakter des Stücks den Kenner Shakespeare's an die Mitte oder die zweite Hälfte der neunziger Jahre erinnern, an den Beginn der Epoche, deren reiffste Früchte in Heinrich IV., Heinrich V. und Hamlet vor uns liegen. Man bekommt nicht selten den Eindruck, als begegnete man Enden und Fragmenten von Gedankenreihen, die erst dort sich großartig und vollständig zusammen schließen. Des Dichters gründliche Abneigung gegen allen Flitter und Schein, gegen Geziertes und Gemachtes, der ihm auf der Höhe seiner Bildung so eigenthümliche Kultus der Wahrheit und Geradheit, der Gediegenheit, die weniger verspricht, als sie leistet, klingt überall an. Wir nähern uns bereits dem Kern der Shakespeare'schen Lebensbetrachtung. Parolles, der feige, prahlende, verleumderische, schließlich als bestallter Narr ver-

sorgte Renommist ist sichtlich ein erster Versuch in Darstellung eines Typus, dessen hier noch etwas gemischte und verwirrte Elemente später gesondert in Falstaff und Pistol zu klassischer Gestaltung gelangen. Helena erinnert deutlich an Falstaff's philosophisches Selbstgespräch auf dem Schlachtfelde von Shrewsbury, wenn sie ihm ihr Kompliment macht, über „seine schön beflügelte Tugend, und die ihm wohl ansteht, die treffliche Mischung nämlich, welche Tapferkeit und Vorsicht in ihm erzeugen.“ Nach der entsetzlichen Demüthigung, die ihn zuletzt trifft, tröstet er sich ungebrochenen Muthes in den Worten:

„Doch bin ich dankbar. Wäre groß mein Herz,
Jetzt bräch' es! Mit der Hauptmannschaft ist's aus;
Doch soll mir Speis' und Trank und Schlaf gedeih'n,
Als wär' ich Hauptmann; nähren muß mich nun
Mein nacktes Selbst.
Verrostе Schwert und Scham, fahr' hin! Glück auf,
Beginn' als Narr den neuen Lebenslauf!“

Wer denkt hier nicht an die Worte des durch Fluellen entlarvten und geprügelten Pistol:

„Wie, spielt Fortuna nun mit mir das Nickel?
Kund ward mir, daß mein Dortchen im Spital
Am fränk'schen Uebel starb;
Und da ist ganz mein Wiederseh'n zerstört.
Alt werd' ich, und den müden Gliedern prügelt man
Die Ehre aus. Gut, Kuppler will ich werden,
Zum Beutelschneider hurt'ger Hand mich neigend.
Nach England stehl' ich mich und stehle dort
Und schwör', wenn ich bepflastert diese Narben,
Daß Galliens Kriege rühmlich sie erwarben.“

Der Widerwille gegen Ziererei und affectirte Witzjagd, in „Verlorne Liebesmüh'n“ die Seele des Stückes, klingt wie in Heinrich IV. und Heinrich V. noch gelegentlich an. Ueber den pointirten Unterhaltungston der höfischen Kreise sagt der alte König selbst seine Meinung:

„In der Jugend
Hatt' er den Witz, den ich auch wohl bemerkt
An unsern jungen Herrn: nur scherzen die
Bis stumpf der Hohn zu ihnen wiederkehrt.“

Das Thema der berühmten Schilderung, welche Percy von dem feinen

Hofkavalier, dem Abgesandten Heinrich's IV. giebt, die später in den Gestalten des Polonius, des Rosenkranz und Güldenstern sich plastisch ausprägende Ansicht des Dichters über den Werth der sogenannten weltmännischen Bildung mancher bevorrechteten Kreise wird mehrfach berührt. So in des Parolles an Bertram gerichtetem Rath: „Sie (die Höflinge) sind vollkommene Muster des ächten Gehens, Essens und Redens und bewegen sich unter dem Einfluß des anerkanntesten Gestirns: und wäre der Teufel ihr Vortänzer, man muß ihnen dennoch nachfolgen." Ferner in dem Bekenntniß des vom Hofe zurückgekehrten Narren: Ich frage Nichts mehr nach Elsbeth, seit ich am Hofe gewesen bin. Unser alter Stockfisch und unsre Elsbeth vom Lande sind doch Nichts gegen den alten Stockfisch und die Elsbeths am Hofe." In dem Gespräch der Höflinge über des Königs wunderbare Heilung glaubt man geradezu Polonius an der Spitze seiner Zunft zu hören, und zu Heinrich's V. Betrachtungen über den „Götzen Ceremonie", über den nichtigen Unwerth der äußern, von der Welt aus Furcht oder aus Eigennutz gespendeten Ehre bilden die Worte des Königs von Frankreich ein Seitenstück von schlagender Aehnlichkeit:

„Seltsam ist's, daß unser Blut, —
Vermischte man's, — an Farbe, Wärm' und Schwere
Den Unterschied verneint, und doch so mächtig
Sich trennt durch Vorurtheil.
Wo Tugend wohnt, und wär's am niedern Heerd,
Wird ihre Heimath durch die That verklärt.
Erhabner Rang, bei sündlichem Gemüthe,
Giebt schwülstig hohle Ehre; wahre Güte
Bleibt gut auch ohne Rang, das Schlechte schlecht;
Nicht nach dem Stand.
Die Ehre zeigt, wie Ehre den verdammt,
Der sich berühmt, er sei von ihr entstammt
Und gleicht der Mutter nicht. Der Ehre Saat
Gedeiht weit minder durch der Ahnen That,
Als eignen Werth."

Freilich bilden diese tiefsinnigen und ächt shakespeare'schen Betrachtungen über die wahren und erstrebenswerthen Güter des Lebens hier noch nicht so den sittlichen Kern des Gedichtes, wie in den vermuthlich bald darauf geschriebenen Historien. (Man vergleiche die Bemer-

kungen über Heinrich IV. und Heinrich V. (im ersten Bande dieser Vorlesungen). Was wir dort als die geistige Substanz des Drama's als das Mark und Leben der hervorragendsten Charaktere erkannten, tritt uns hier nur gelegentlich entgegen: vereinzelte Lichtblicke, die das Genie des Dichters über eine Reihe von Fragen ergießt, die seinen reifenden Geist bereits umdrängen, ohne doch im Vordergrunde der Betrachtung zu stehen. Die eigentliche Aufgabe von „Ende gut, Alles gut" bewegt sich, wie schon oben angedeutet wurde, auf einem andern Gebiete. Es handelt sich darum, einem der unliebsamsten Mißverhältnisse, welche aus dem socialen Verhältniß der Geschlechter entspringen können, eine poetische und menschlich anziehende Seite abzugewinnen, es naturgemäß einer glücklichen Lösung entgegen zu führen. Das von Liebe glühende Mädchen steht dem spröden, hochmüthigen Jünglinge, das treue, hingebende Weib dem trotzig und leichtsinnig sich von ihr wendenden, ihr Recht wie ihre Liebe mißachtenden Gatten gegenüber. Es gilt, zunächst uns auszusöhnen mit der Jungfrau, welche wirbt, wo sie die Umworbene sein sollte; dann erst wird unsere Theilnahme auf die Seite der gekränkten Gattin treten, wir werden mit Interesse ihr auf dem Wege folgen, den sie einschlägt, um die hochfahrende, harte Mannesnatur zu überwinden, den Entflohenen zur Pflicht und zum Glücke zurückzuführen. Wenn im vorigen Stücke die Ueberlegenheit des Mannes weiblicher Unart Herr wurde, so sehen wir hier das Weib unter den ungünstigsten Verhältnissen in Kampf gegen das Widerstreben des unreifen, verzogenen Mannes. Gelingt es dem Dichter, ihren Sieg begreiflich und anschaulich zu machen, uns einen klaren, eindringenden Blick in die hier maßgebenden Hülfsquellen und Eigenthümlichkeiten des weiblichen Wesens zu gewähren, so wird die sittliche Aufgabe seines Stückes gelöst sein. Versuchen wir, demselben von diesem Standpunkte aus gerecht zu werden.

Natürlich gipfelt das Interesse hier bereits vollständig in der Charakterzeichnung, deren Gründlichkeit, Feinheit, Vollständigkeit „Ende gut, Alles gut" durch einen bedeutenden Abstand von den bisher betrachteten Lustspielen trennt. — Da nur die Kenntniß des Widerstandes einen richtigen Maßstab giebt für die Schätzung der überwindenden Kraft, so betrachten wir zunächst Bertram und seine ihn bedingende Umgebung, ehe wir dem Studium des Hauptcharakters uns zuwenden.

Wenn es irgend verstattet ist, aus dem Wesen der Eltern einen

Schluß auf die Beanlagung der Kinder zu ziehen, so hat der Dichter hier dafür gesorgt, dem jungen Grafen Roussillon ein günstiges Vorurtheil in der Meinung des Beobachters zu sichern. Von seinem früh dahin gegangenen Vater spricht der König mit warmer, herzlicher Hochachtung und Freundschaft. Es erquickt ihn, des Edeln zu gedenken. Jener „hatte den Dienst der Zeiten wohl studirt und war der Bravsten Schüler." Sein Stolz war fern von Bitterkeit und Hochmuth, mit bescheidenem Maß bediente er sich der Waffe des Witzes. Fest gegen seines Gleichen stieg er gern zu Geringern leutselig herab und machte sie stolz durch seine Demuth. Als ein Bewahrer ächter Treue gegenüber der losen Sitte einer neuerungssüchtigen Zeit ist er dem gealterten königlichen Waffengefährten in liebevollem Andenken theuer geblieben. Solch einem Vater dankt Bertram seinen Namen und sein Blut. Erzogen aber ist er von einer Mutter, die geradezu zu den edelsten Frauengestalten gehört, welche Shakespeare gezeichnet hat. Wie die meisten Lieblinge des Dichters, vereinigt sie mit ächter Herzensgüte einen scharfen, sichern Blick für das Leben und den ächten Humor, zu welchem auch die trefflichst begabten Naturen erst dann gelangen, wenn eine reiche Erfahrung sie belehrt hat, ohne das Gefühl zu ertödten. Ihren Abschiedsworten an den zu Hofe gehenden Sohn merkt man es an, daß diese hochbegabte Frau Jahre lang darauf angewiesen war, Kindern und Hausgenossen den früh geschiedenen Vater zu ersetzen. Man glaubt einen welterfahrenen Mann sprechen zu hören, wenn sie dem Scheidenden zuruft:

„Blut, so wie Tugend
Regieren dich gleichmäßig. Deine Güte
Entspreche deinem Namen. Lieb' Alle, Wen'gen traue;
Beleid'ge Keinen; sei dem Feinde furchtbar,
Durch Kraft mehr als Gebrauch. Den Freund bewahre,
So wie dein Herz. Lass' dich um Schweigen tadeln,
Doch nie um Reden schelten!"

Als später Helena die Nachricht von Bertram's Flucht bringt, bewährt sie die Festigkeit der erprobten Kraft. Da ist kein weibisches Jammern zu hören. „Sie traf so mancher Schlag von Freud' und Gram, daß beider plötzlich schreckende Erscheinung sie kaum entmuthigt." Weit entfernt, nach Weiberart sich des eigenen Verdrusses und Kummers auf das Haupt abhängiger Personen zu entladen, ist sie es, welche Helena, die kaum einmal ganz unschuldige Ursache ihres Unglückes

tröstet, welche die Hoffnung der tief Gebeugten aufrichtet. Die Mutter, in Gefahr den einzigen Sohn zu verlieren, hält fest an der Liebe zu dem Mädchen, vor dessen Werbung jener entflohen. Die vornehme, reiche Dame hat das Kind des armen Arztes stets mit voller Liebe als das eigene behandelt. Die Vorurtheile des Ranges, der Geburt, sonst auch in den edelsten Frauen so mächtig, sind hier durch ächte Humanität, durch eine freie und großartige Lebensauffassung vollständig besiegt. Die zu ächter Weisheit gereifte Frau weiß es, daß die liebenswürdige, nicht die vornehme Gattin das Glück des Mannes begründet. Ihre Herzensgüte hat sich in den schwersten Prüfungen bewährt. Wie es nur kerngesunden und durch das Leben tüchtig geschüttelten Naturen gegeben ist, bewahrt sie im Alter das Verständniß der Jugend:

„Natur bewahrt am treu'sten ihre Kraft
Wo Jugend glüht in starker Leidenschaft;
Laß in Erinn'rung uns vergang'ner Stunden
Was einst uns selbst kein Fehler schien erkunden."

In diesem Bewußtsein findet sie für Schmerzen und Freuden, über die sie weit hinaus ist, den sichern, richtigen Maßstab, und ihre Weisheit hat es denn auch nicht nöthig, das schwere Staatskleid ernster Würde beständig zu tragen. Verstehen doch überhaupt nur diejenigen in Wirklichkeit Scherz und Spaß, die den rechten Ernst als unverlierbares Gut im sichern Bewußtsein besitzen. Es ist gewiß nicht Zufall, daß gerade die edle, hochverständige Frau am freundlichsten und behaglichsten mit dem Narren sich einläßt. Nicht, daß wir diese Scenen in ihrer ganzen Ausdehnung gerade für eine Zierde des Stückes hielten. Sie erinnern zum Theil mehr an die etwas handgreifliche Komik der Clowns in Shakespeare's Jugendarbeiten, als die hier vorherrschende, edlere und höhere Stimmung es willig erträgt. Die volksthümlichen, altgewohnten Witze über Hahnreye und schlaue Weiber werden mehrfach ohne alle sichtliche Veranlassung vom Zaune gebrochen. Man glaubt eine Scene aus den „Irrungen" oder aus der „Widerspenstigen" zu lesen, wenn der Narr seine Theorie über die Vortheile des Ehestandes entwickelt und dann dem Parterre das Urtheil über die Frauen zum Besten giebt: „Eine gute Frau unter Zehnen: das heißt, die Ballade verbessern. Wollte Gott nur alle Jahre soviel thun, so hätte ich über die Weiberzehnten nicht zu klagen, wenn ich der Pfarrer wäre. Wenn nur jeder Komet eine gute Frau

brächte oder jedes Erdbeben, so stände es schon ein gutes Theil besser um die Lotterie." — Auch die Unterhaltung der Gräfin mit dem von Paris zurückgekehrten Spaßmacher, übrigens ein reines Hors d'Oeuvre, ohne alle Bedeutung für die Haupthandlung, ist so auf Schwänke derbster Art angelegt, wie nur irgend eine Clown-Scene der frühern Stücke. Immerhin aber darf es nicht übersehen werden, daß der schelmische, durchtriebene, dabei aber scharf blickende, gutherzige und nicht nutzlose lustige Rath fast ausschließlich an die Gräfin sich wendet, und die gelassene Leutseligkeit der Gebieterin, ihr sicheres Verständniß und ihre stets Maß haltende heitere Laune lassen deutlich erkennen, warum Shakespeare das herkömmliche, volksthümlich komische Element seines Lustspiels gerade mit der Darstellung dieses trefflichen Frauen-Charakters in so nahe Berührung brachte.

Solchen Eltern nun verdankt Bertram zunächst das unschätzbare Gut glänzender körperlicher und geistiger Begabung. Wenn Helena mit Begeisterung von „seinen hohen Brauen" spricht, von dem Falkenauge, den Locken, von jedem Zuge des süßen Angesichts, so mag man einen Theil dieser Herrlichkeiten immerhin in das innere Auge des liebenden Mädchens verlegen. Aber der alte König schildert den heran blühenden Sohn seines Jugendfreundes kaum weniger warm:

„Jüngling, du trägst die Züge deines Vaters,
Die gütige Natur hat wohlbedacht,
Nicht übereilt, dich schön geformt: sei drum
Auch deiner väterlichen Tugend Erbe!"

Und in der schönen Gestalt wohnt eine feurige, männliche Seele. Nicht Ruhe und Lebensgenuß liegt dem reichen Erben am Herzen, sondern Ruhm, Anstrengung, Gefahr. Eine durchaus active, fast überkräftige Natur, drängt es ihn, zu wirken, nicht zu genießen und zu empfangen. Voll Unmuth sieht er am Hofe sich festgehalten, da aus Italien die Kriegswerbung herüber tönt:

„Man hält mich fest, und stets das alte Lied:
„Zu jung", und „künftig Jahr", und „noch zu früh!"
Man will, ich soll den Weiberknecht agiren,
Hier auf dem Estrich meine Schuh' vernutzend,
Bis Ehre weggekauft; kein Schwert getragen,
Als nur zum Tanz!"

Das ist seine Klage inmitten der ausgesuchten Genüsse, welche den

jungen, reichen Kavalier, den Liebling des Königs, am Hofe einladend umgeben. Und daß eine solide Kraft, ein ächter und hoher Muth diesem unruhigen Thatendrange zur Seite steht, dafür liefern seine Erfolge bald den Beweis. Mit Entzücken übernimmt er später in Florenz das ehrenvolle Kommando, welches man mehr dem Ruhme seines Namens als der noch nicht bewährten Tüchtigkeit des unerfahrenen Jünglings anvertraut. Mit glühendem Hochgefühl begrüßt er die erste Aufforderung zu ernster, verantwortlicher That:

„Großer Mars!
Noch heut' tret' ich in deine Kriegerreih'n;
Laß stark mich werden, wie mein Sinn; dann fass' ich
Das Schlachtschwert liebend, und die Liebe hass' ich!"

In der Gefahr bewährt er Muth und Talent. Er wirft die Feinde über den Haufen, nimmt ihren Feldherrn gefangen, tödtet den Bruder ihres Herzogs. Bald zeigt ihn der Dichter als strahlenden Mittelpunkt des kriegerischen, gleich ihm auf fernen Schlachtfeldern der Ehre nachjagenden französischen Adels.

Dieser reich begabte, durch Erziehung, Familienüberlieferung und Anlage auf Ruhm und Thaten gewiesene Sprößling eines Heldengeschlechtes soll nun in der ersten, brausenden Jugendgährung eine der schwersten Charakterproben bestehen. Dem vom Glücke ohnehin Verzogenen wird das schönste der Glücksgüter, die hingebende, ächte Liebe eines edeln, ihm geistig ebenbürtigen Weibes entgegen getragen. Die Gespielin der Kindheit, die Freundin des heranwachsenden Jünglings tritt ihm als Bewerberin um seine Hand entgegen. Wohl könnte ein freundliches Schicksal nicht besser für ihn sorgen: aber er befindet sich schwerlich in der Lage, diese Fürsorge in richtigem Lichte zu sehen, sie nach ihrem wahren Werthe zu schätzen. Der freieste Akt der männlichen Selbstbestimmung, die Wahl der Lebensgefährtin, verwandelt sich ihm in unliebsamen, verletzenden Zwang. Des Königs Gebot soll ihm die noch schweigende Stimme des Herzens ersetzen; sich selbst soll er hingeben, so faßt er es natürlich auf, um des alten Königs Retterin zu belohnen. Wohl mußte er besser, als alle Anwesenden, mit der Herzensgüte, der lieblichen Anmuth, der hohen geistigen Begabung Helena's bekannt sein. War sie doch seit Jahren der freundliche Genius seines heimathlichen Hauses — und man kann ja denken, wie das von Allen geliebte und bewunderte Mädchen dem Hausgenossen begegnete, dem ihr Herz schon lange gehörte. Aber noch starrt

in dem langsamer sich entwickelnden Jünglinge die ganze herbe Kraft der eben sich entfaltenden Jugend; noch ist er weit entfernt, die Güter des Lebens nach ihrem wahren Werthe zu messen; noch winken ihm die trügerischen Ideale der Jugend in der ganzen Pracht, mit welcher eine noch nie enttäuschte Phantasie sie umkleidet. Und dem Allen soll er entsagen, um die nüchternen Pflichten der Ehe zu übernehmen, für ein Mädchen, dem der mächtige Reiz des Unnahbaren, Geheimnißvollen fehlt, das die Sitte des Geschlechtes verletzt, indem es dem Manne sich anträgt! In der That — wenn es ein Vorurtheil, eine Schärfe, eine Verschrobenheit in diesem noch ganz unreifen Charakter giebt — bei dieser Gelegenheit werden sie sich geltend machen, unterstützt, wie sie es sind, durch die edelsten und berechtigtsten Instincte des Jünglings: die Sehnsucht nach Selbstständigkeit und den von Ehrliebe geleiteten Thatendrang.

Dies ist denn auch der Standpunkt, von dem aus Bertram's Weigerung zu würdigen sein wird, ebenso wie alle die Verirrungen, welche ihr folgen. Auf den ersten Blick, es ist wahr, glauben wir ganz einfach den hochmüthigen Junker vor uns zu haben, welchen das unliebenswürdigste der Vorurtheile verhindert hat, in dem armen Mädchen, in der Tochter des Bürgerlichen, des Arztes, die ihm an allen Gaben der Natur wenigstens ebenbürtige Jungfrau zu erkennen. „Des armen Arztes Kind, mein Weib! Weit lieber verzehre mich die Schmach!" Das ist seine erste Antwort auf des Königs Vorschlag. Sie scheint über Bertram's Beweggründe hinreichende und möglichst ungünstige Auskunft zu geben. Doch wir haben bald Gelegenheit, ihn näher kennen zu lernen. Der König läßt sich durch die erste Weigerung natürlich nicht irre machen. Nicht nur richtet er an Bertram jene oben erwähnten eindringlichen Worte über die Hohlheit und Nichtigkeit der äußern Ehre. Er entkräftet den Weigerungsgrund auf der Stelle durch die Standeserhöhung und Ausstattung des von nun an nicht mehr armen und niedrigen Mädchens. War es jener Hochmuth allein, der Bertram's Weigerung dictirte, so wäre die Sache nun auf der Stelle in Ordnung. Aber Bertram ergiebt sich noch nicht. Was ihn eigentlich verletzt hat, war der Eingriff des Souveräns in seine persönlichsten Rechte. Erst den Drohungen des erzürnten Monarchen giebt er mißmuthig nach. „Verloren! Ew'gem Unmuth preisgegeben! O mein Parolles, sie haben mich vermählt! In's Feld, nach Florenz!" In diesen bezeichnenden Ausruf drängt

nach der Trauung sich das tiefschmerzliche Gefühl der verletzten Selbstständigkeit, der gebrochenen Freiheit zusammen. Wie der Seefahrer, den man im Beginn einer Entdeckungsreise im Hafen zurückhält, sieht er in der sichernden, ruhigen Heimath nur die hemmende Schranke, und einmal dem Zorne des Königs entgangen, ist er entschlossen, jene Schranke rücksichtslos zu durchbrechen. Von nun an lastet das Bewußtsein seiner falschen Stellung sichtlich auf ihm und läßt ihn Fehler über Fehler machen. Daß er Helena auf der Stelle verläßt, mag man in seiner Lage natürlich finden. Ein Held hätte freilich entweder auf jede Gefahr hin seine Freiheit gewahrt, oder, wenn er einmal nachgab, mit den Consequenzen seines Wortes nicht weiter gemarktet. Aber Bertram hat die Proben noch nicht bestanden, in denen der Charakter sich stählt. Es wäre unnatürlich, wenn der kaum flügge gewordene Jüngling die Selbstüberwindung, die reife Voraussicht bewährte, welche auf der Höhe des männlichen Lebens selten genug von den Allerbesten erreicht wird. Auch die Verweigerung des Abschiedskusses ist, die Situation einmal zugegeben, nur in der Ordnung. Aber unritterlich, und das gewöhnlichste Zartgefühl verletzend ist die Forderung, das beleidigte und verlassene Weib solle nun selbst auf Lügen sinnen, um die Flucht des Gemahls beim Könige zu entschuldigen. Ein überflüssiger und verletzender Hohn liegt ferner in den Bedingungen, an welche der Scheidende spottend die Versöhnung knüpft. In dem heftigen, rücksichtslosen Unmuth des ungezogenen, in einer Lieblingslaune durchkreuzten Knaben sieht Bertram nur die eine Seite der Sache. So wird er rücksichtslos und hart; das neue Verhältniß überrascht ihn, bringt ihn aus allem sittlichen Takt. Er verstößt das Weib, um dessen herrliche Eigenschaften der ganze Hof ihn beneidet, deren musterhaftes Benehmen in der härtesten Prüfung nur von dem leidenschaftlich Verblendeten unbemerkt bleiben konnte und — wirft sich einem Parolles in die Arme.

Unsere Untersuchung begegnet hier einem Charakter von Shakespeare's eigener, durch keine Andeutung der Novelle unterstützter Erfindung. Seine Verwandtschaft mit Falstaff fällt auf den ersten Blick in's Auge: in andern Zügen erinnert er an Pistol, und sein Verhältniß zu dem Grundgedanken des Stückes scheint uns ein durchaus eigenthümliches, sonst nirgends wiederholtes. Im Genuß kriegerischer und adliger Auszeichnung, von der besten Gesellschaft gelitten, führt er sich ein als der Mann von Welt, von Erfahrung und Ruf, als

ein Kenner und Schiedsrichter der Ehre. Es fehlt seiner Gebehrde nicht an Muth, seiner Sprache nicht an feurigem Schwung. Ihn läßt der Dichter dem jungen, kriegslustigen Grafen die ganz poetische und wirkungsvolle Anrede halten:

„Dem bleibt die Ehr' unsichtbar in der Tasche,
Der hier zu Hause herzt den Herzensschatz,
In dessen Arm sein männlich Mark vergeudend,
Das den Galopp und hohen Sprung von Mars
Feurigem Roß aushalten soll!"

Von seinen Reisen wußte er erträglichen Wind zu machen, so daß selbst der scharf blickende alte Lafeu ihn für einen leidlich vernünftigen Burschen hielt. Die steifleinene Geschichte von dem Hauptmann Spurio, „dessen linke Backe er zeichnete", findet selbst unter den Kriegsleuten gläubige Zuhörer und hilft dem „edeln Hauptmann" zu merklichem Ansehen. Seine Hofmanieren, seine Beflissenheit, mit der er vornehmen Herren das letzte Wort aus dem Munde nimmt um darauf als auf seine Ueberzeugung zu schwören: dies ganze hohle, geschmeidige, windige Wesen hat Nichts von Armado's steifer Pedanterie, noch von Pistols geschmacklosem, bombastigem Renommiren. Noch weniger wo möglich aber hat es von Falstaff's trefflichem Witz. Wir haben den trivialen, geleckten, formgerechten, aller Mannheit entbehrenden Schmarotzer vor uns, den Typus jener Sommerfliegen, die überall schwärmen, wo die Sonne der Macht und des Reichthums den Sumpf einer oberflächlichen Scheinbildung bestrahlt. Sein Verhältniß zu Bertram entbehrt durchaus des Humors, welchem der Umgang des Prinzen Heinrich mit seinem dicken Ritter seinen Reiz verdankt. Bertram ist weit entfernt, den Burschen zu durchschauen, den doch Helena auf der Stelle weg hatte, von dem erfahrenen Lafeu ganz zu schweigen. Mit der Blindheit der unreifen, durch Schmeichelei verwöhnten Jugend macht er den bodenlosen Schwätzer zu seinem Vertrauten. Er merkt es nicht an den bunten Flaggen und Wimpeln, daß das Schiff nicht sonderliche Ladung führt, er ist weit entfernt, „das Gitterfenster zu durchschauen." Des klugen Lafeu vorsorglicher Rath, „dieser tauben Nuß nicht zu trauen", ist ihm verloren. Bald sehen wir seine rathlose, heißblütige Jugend auf den Wegen des verbotenen Genusses, welche der triviale Verführer ihm zeigte. Es bedarf der handgreiflichen, beschämenden Erfahrung, um ihm wenigstens über den Letztern die Augen zu öffnen. Parolles, durch das Verhäng-

niß seiner zum Lebensbedürfniß gewordenen Prahlerei in die Falle gelockt, hat einer Heldenthat sich vermessen, von deren Unmöglichkeit er fest überzeugt war. Seine nichtswürdige Feigheit würde ihn selbst in Falstaff's Kompagnie mit Schande bedecken, denn sie ist ohne eine Spur von Humor, die bloße, erbärmliche Schwäche, das krampfhafte Anklammern an das nackte, aller höhern Güter beraubte Leben. Er möchte sich Wunden beibringen, um glauben zu machen, daß er gekämpft: wenn es nur nicht weh thäte! Seine Zunge möchte er ausreißen und sie in eines Butterweibes Mund stecken, da sie ihn in solche Gefahren plaudert. Kaum in den Händen der verkappten Kameraden, die er für Feinde hält, erbietet er sich auf der Stelle zum nichtswürdigsten Verrath.*) In einer wahren Orgie der Verleumdung ergeht er sich über Alle, mit denen er in Berührung gekommen. Er will eben nur leben, im Kerker, im Block, wo es auch sei, wenn er nur lebt! Er „hat den Schuft so überschuftet, daß die Seltenheit ihn frei spricht.“ So muß Bertram es mit anhören, wie der Mensch, welchem seine Jugend sich hingab, das von ihm erwählte Muster nobeln Betragens und guter Kameradschaft, der Vertraute seiner Vergnügungen, ihn nach allen Dimensionen hin zu verrathen und zu verkaufen bereit ist. Die Verlockungen der hohlen Weltfreundschaft, die Gefahren jener Kameradschaft, der die unreife Jugend vor gediegenem Umgang so gern den Vorzug giebt, weil sie ihren Neigungen schmeichelt, statt an die Pflicht zu mahnen — sie finden in der Rolle dieses typischen Schmarotzers ihren wahren und starken Ausdruck. Bertram ist nicht eine überlegene Natur, wie Prinz Heinrich. Er besitzt nicht die Souveränetät des Geistes und des Charakters, die es jenem gestattet, den tiefsten Ton der Leutseligkeit anzustimmen, unbeschadet seiner Würde, weil ohne Selbsttäuschung über den Werth und die Gefahren der Gesellschaft, in der er vom Zwange des Hofes sich erholt. Bei trefflicher Beanlagung fehlt es dem jungen Grafen Roussillon noch an jedem Maßstabe für ernste, sittliche Verhältnisse. Noch unberührt von der heiligenden Macht einer wahren Herzensliebe ergiebt er sich den Verlockungen des heißen Blutes und kommt sich klug

---

*) Shakespeare gestattet dem Parolles hier ein eigenes Rechenexempel. Bei der Aufzählung des Fußvolkes geben vier Kompagnien zu 150 und neun Kompagnien zu 250 Köpfen nicht 2850, sondern bei 15000 Mann!

und stattlich vor, indem er über Werth und Charakter des ihm noch ganz unbekannten zweiten Geschlechts die Urtheile eines thörichten Wüstlings nachspricht. Natürlich führt der mißleitete Freiheits- und Genußtrieb ihn dann gerades Weges zur schmählichsten Unfreiheit. Es ist nicht sein Verdienst, daß die erste Stunde sinnlicher Aufwallung den gegen eine treffliche Gattin sich sträubenden nicht in die Netze einer verderblichen Buhlerin führt.

„Nimm den Ring!
Stamm, Ehre, ja mein Leben selbst sei dein,
Und ich dein eigner Knecht!"

Mit diesen Worten streckt der trotzige Freiheitsritter in der ersten Versuchung die Waffen. Wohl bleibt sein Herz noch empfänglich für sittliche Eindrücke. Als der Brief der Mutter mit der falschen Nachricht von Helena's Tode ihm zukommt, „zeigt sich sein ganzes Wesen verwandelt." Aber es ist noch ein weiter Weg von dieser Anwandelung besseren Gefühls bis zur Befreiung des Willens aus der Knechtschaft des heißen, üppigen Blutes. Noch in der ganzen, gedankenlosen Rohheit des unreifen Genußmenschen hören wir ihn bald darauf seine bessere Natur verleugnen: „Ich habe diesen Abend sechszehn Geschäfte abgethan, jedes einen Monat lang. Ich habe von dem Herzoge Abschied genommen, mich seiner Umgebung empfohlen, ein Weib begraben, Trauer getragen, meiner Mutter geschrieben und noch allerlei kleine Dinge ausgerichtet." Sehr mit Recht fürchtet er, von den letztern (dem Handel mit Diana) noch zu hören. Sein weiteres Auftreten bis zur Aussöhnung mit Helena bleibt, damit wir es nur gestehen, unserer Ansicht nach hinter der Natur-Wahrheit und Gründlichkeit bedeutend zurück, auf welche wir in Shakespeare's vollendetern Stücken bei der Lösung wichtiger, psychologischer Aufgaben zu rechnen gewohnt sind. Wohl bittet Bertram den König um Verzeihung der tief bereuten Schuld. Den schnöden Stolz klagt er an, der sein Auge geblendet. Wir erfahren, daß er Helena geliebt, seit sie ihm starb; aber in demselben Athem verlobt er sich mit des alten Lafeu reich ausgestatteter Tochter, giebt über sein Florentiner Abenteuer eine ganze Reihe von Lügen zum Besten und entwickelt gegen Diana die ganze Unverschämtheit eines abgehärteten Wüstlings. Erst da des Parolles Zeugniß ihn überführt hat und da die todt geglaubte Helena herein tritt, ändert sich wie auf einen Zauberschlag sein schwankendes, haltloses Wesen. Wohl hat Gervinus sehr Recht, wenn er auf die

schwere Aufgabe hinweist, welche diese plötzliche Bekehrung, dieser Ausruf: „Beide! Beide! O, kannst du mir verzeih'n?" dem Schauspieler stellt. Ob aber diese Aufgabe eine gerechtfertigte und dankbare ist, das möchten wir bei aller Bewunderung Shakespeare's zu bezweifeln wagen. Das Versprechen herzlicher und dauernder Liebe kommt zu plötzlich aus einem durch, gelinde gesagt, harte und unbedachte Worte so eben entweihten Munde, als daß wir in die Voraussagung eines glücklichen Endes, mit welcher der König schließt, aus vollem Herzen einstimmen könnten. Die ganze Katastrophe erinnert an die etwas oberflächliche Behandlung des Verhältnisses zwischen Claudio und Hero in „Viel Lärmen um Nichts" und entspricht nicht völlig den Erwartungen, zu denen die feine Anlage der vorbereitenden Scenen berechtigte.

Um so sorgfältiger und vollendeter aber hat Shakespeare die schwere Aufgabe gelöst, welche die Rolle Helena's ihm stellte. Worauf es hier ankam und ankommen mußte, darüber haben wir schon oben uns vorläufig ausgesprochen. Es wird nun im Einzelnen zu untersuchen sein, auf welchem Wege und in welchem Maße es dem Dichter gelungen ist, die hier sich häufenden psychologischen Schwierigkeiten zu überwinden.

Daß die Heldin dieser an der Klippe der Unzartheit scharf vorbeizuführenden Liebeswerbung von der Natur reichlich für das entschädigt zu denken ist, was das Glück ihr versagt hat, das liegt vor Allem am Tage. Shakespeare hat nachdrücklich Sorge getragen, uns nach dieser Seite hin über seine Absicht nicht im Zweifel zu lassen. Den Empfehlungsbrief der Schönheit hat seine Helena in glänzendster Ausstattung empfangen. Beim ersten Auftreten am Hofe bezaubert sie Alt und Jung; der König und Lafeu, die gewiegten Kenner, huldigen ihr nicht weniger, als die Kavaliere. Aber den größeren Nachdruck legt der Dichter, wie billig, von vorn herein auf die Eigenschaften ihres Charakters und Geistes. Gleich in der ersten Scene ertönt ihr begeistertes Lob aus dem Munde der Gräfin. Die erfahrene, scharf blickende Frau ist ihr aus freiem Herzensdrange eine zweite Mutter geworden. Sie hat in dem heranblühenden Mädchen längst das Gleichgewicht einer reichen Beanlagung und einer durch tüchtigen Willen erworbenen Charakterfestigkeit erkannt, in welchem das Weib dem erwählten Gatten die beste Bürgschaft des Glückes entgegen bringt. Den alten Lafeu entzückt Helena bei der ersten Be-

gegnung nicht weniger durch Verstand und festen Sinn, als „durch Jugend und Geschlecht.“ Es ist Etwas auf sie übergegangen von dem Geistesadel ihres berühmten, kunsterfahrenen Vaters. Dabei darf es nicht übersehen werden, daß der Dichter in ihrer ganzen Erscheinung eine gewisse Bestimmtheit und Klarheit, eine heitere Geistesfreiheit nachdrücklich betont, welche Helena in einer Galerie Shakespeare'scher Frauen ihren Platz neben den Lieblingen des Dichters sichert, neben Gestalten wie Portia, Viola und Rosalinde. Eine glückliche Vereinigung weiblichen Taktes und entschlossener, fast männlicher Thatkraft ist der unterscheidende Zug dieser Gruppe, und giebt diesen Frauen in ihrer Sphäre stets die Initiative und den entscheidenden Einfluß, ohne die Anmuth und Milde ihrer Erscheinung zu gefährden. So bewährt Helena gleich bei ihrem Auftreten eine Menschenkenntniß, von der sich bei Bertram kaum nach bittern Erfahrungen eine Spur zeigt. Nicht eigentlich der alte Lafeu, wie es einmal im Stücke heißt, sondern sie ist es, der aus des Parolles Degengerassel und Sporengeklirr das Glöckchen der Narrenschelle zuerst vernehmlich entgegen tönte. Sie weiß, „daß er Narr im Haufen und einzeln Memme,“ sie bedenkt sich keinen Augenblick, ihm das ins Gesicht zu sagen, und, was sehr zu bemerken, dabei betrachtet sie diese seltsame Varietät menschlicher Thorheit garnicht mit dem Auge des engherzigen Moralisten. Sie liebt ihn um Bertram's Willen, und gleichzeitig studirt sie ihn, wie einst ihr Vater seine Patienten. Das junge, äußerlich unerfahrene Mädchen weiß, nach Art reich begabter und in sich fester Naturen, auch der originellen und in ihrer Art Ungewöhnliches leistenden Verkehrtheit ein Interesse abzugewinnen. Man glaubt einen humoristischen Menschenkenner zu hören, wenn sie über Parolles sich ausspricht:

„Doch dies bestimmte Böse macht ihn schmuck
Und hält ihn warm, indeß stahlherz'ge Tugend
Im Frost erstarrt. Dem Reichthum, noch so schlecht,
Dient oft die Weisheit, arm und nackt, als Knecht.“

Leider geht die Scene bald darauf über die Grenzen hinaus, welche Shakespeare auf der Höhe seiner Bildung dem kecken, muthwilligen Witz im Munde gebildeter, edler Frauen so richtig zu bezeichnen gewohnt ist. Bekanntlich darf man es mit einem derben Wort in Shakespeare's Conversation so genau nicht nehmen, als es unserm musterhaft moralischen Jahrhundert die Mode vorschreibt. Dennoch

sind die Späße, in welchen Helena sich hier mit dem Schwadronirer über das „Wesen des Jungfrauenthums“ behaglich ergeht, ein deutlicher Rest aus der frühesten Periode des Shakespeare'schen Lustspiels, eine Incongruenz, welche der Erscheinung Helena's durchaus nicht zum Vortheil gereicht. Sie bilden einen wenig erfreulichen Gegensatz gegen die Zartheit, Wärme und Wahrhaftigkeit, mit welcher das Bild ihrer entstehenden, kämpfenden und triumphirenden Liebe durchweg ausgeführt ist und erinnern auch wohl an die unliebsamen Consequenzen der Zeitsitte, welche die Frauen- und Mädchenrollen von männlichen Schauspielern darstellen ließ. Was Helena's Liebe angeht, so wurzelt sie, wie jede starke und poetische Neigung, in einer Sympathie, einem Verwandtschaftszuge der Seele, der ursprünglich mit einem bewußten Verlangen, mit dem Wunsch und der Berechnung des Besitzes und des Genusses nicht das Geringste gemein hat. Helena schildert diese erste Blüthenzeit eindringlich und wahr, als die Gräfin ihrem Vertrauen entgegen kommt: „Arm, doch tugendhaft war ihr Geschlecht; so ist ihr Lieben auch.“ Nie offenbarte sie ein Zeichen zudringlicher Bewerbung. Sie wünscht ihn nicht, eh' sie ihn sich verdient, und ahnet nicht, wie sie ihn je verdiene. Sie liebt ohne Hoffnung. Wie der Inder auf die Sonne, schaut sie auf ihn. So hofft sie nicht, zu besitzen, wonach sie strebt, und lebt räthselhaft in süßem Sterben. Erst in dem entscheidenden Augenblicke der ersten Trennung erzeugt sich mit der Furcht des Verlustes der kaum noch eingestandene, schüchterne Wunsch des gesicherten Besitzes:

> „Ich bin verloren! Alles Leben schwindet
> Dahin, wenn Bertram geht! Gleichviel ja wär's,
> Liebt' ich am Himmel einen hellen Stern,
> Und wünscht' ihn zum Gemahl; er steht so hoch!
> An seinem hellen Glanz und lichten Strahl
> Darf ich mich freu'n, in seiner Sphäre nie.
> So straft sich selbst der Ehrgeiz meiner Liebe.
> Die Hündin, die den Löwen wünscht zum Gatten
> Muß liebend sterben!“

Aber es liegt nicht im Wesen dieser energischen, durchaus activen Natur, vor dem Schicksal beim ersten Zusammenstoß die Segel zu streichen. Wenn man, um Helena's zarte Weiblichkeit zu retten, es unternommen hat, ihre Reise nach Paris von jedem bewußten Liebes- und Werbungs-Gedanken zu trennen, so geschah dies sicherlich gegen die Ab-

sicht des Dichters. Shakespeare war hier durchaus nicht auf eine jener überzarten Mädchengestalten aus, die wohl im Sonnenschein des Glückes sich fröhlich entfalten, bei irgend ernstlichem Widerstande der Verhältnisse dagegen den Kampf aufgeben und, Heroinen des Leidens, in der Ruhe des Entsagens einen schmerzlich süßen Trost suchen und finden. Helena ist vor Allem eine willensstarke und intelligente Natur. Es wird sich zeigen, daß auch die zarten Instincte des Weibes ihr keinesweges fremd sind: nur daß sie den muthigen, rettenden Entschluß nicht durchkreuzen, daß die heilsame, nothwendige That nicht angekränkelt werde „von des Gedankens Blässe."

„Oft ist's der eig'ne Geist, der Rettung schafft,
Die wir beim Himmel suchen. Unsrer Kraft
Verleiht er freien Raum, und nur dem Trägen,
Dem Willenlosen stellt er sich entgegen."

Man glaubt einen Shakespeare'schen Ehrenhelden ersten Ranges, einen Prinz Heinrich oder Faulconbridge zu hören in diesen Worten der einfachen, unerfahrenen Jungfrau. Sie erwägt, „daß Natur des Glückes weit'sten Raum vereint, daß sich das Fernste wie Gleiches küßt." Die Vorurtheile des Ranges und Standes scheinen dem Heldenmuthe ihrer starken, über die Hülfsquellen eines reichen Geistes verfügenden Liebe nicht unüberwindlich. „Wer das Größte erreichen will", meint sie, „darf dem Ziele nicht entsagen, vor dem verzagend, was nie geschah." Es steht bei ihr fest: „Ein volles Herz, das nach Liebe ringt, findet Gegenliebe." Auch das Mittel zur Erreichung des Zieles ist ihr vor ihrer Abreise vollkommen klar:

„Des Königs Krankheit — täuscht mich nicht, Gedanken;
Ich halte fest, und folg' euch ohne Wanken."

Und aufrichtig und lauter, wie sie ist, hat sie dieses Hintergedankens im Augenblicke der Abreise vor der forschenden Mutter Bertram's nicht Hehl:

„Der junge Graf ließ mich daran gedenken,
Sonst hätte wohl Paris, Arznei und König
In meiner Seele Werkstatt keinen Eingang
Gefunden."

Hier ist die Aufrichtigkeit vollständig am Orte und macht keinesweges den zweideutigen Eindruck, dessen wir uns nicht erwehren können, wenn sie gegen einen Parolles mit Andeutungen ihrer Liebe nicht

zurück halten kann,*) wenn sie im Gespräch mit der Gräfin durch absichtliche Zweideutigkeiten ihr Geheimniß verräth in dem durch den Hausmeister belauschten Selbstgespräch in gesuchten Euphuismen ihr Schicksal beklagt.**) Es ist möglich, daß diese Härten aus einer ersten Recension des Stückes stehen geblieben sind. Jedenfalls stechen sie gegen die vielen trefflichen und tief durchdachten Stellen merklich ab und lassen in der Durchführung dieses Lustspiels ein gewisses Schwanken des Tones und der Stimmung, die Eigenthümlichkeiten einer Uebergangsperiode deutlich erkennen. — Vortrefflich dagegen und Shakespeare's besten Leistungen ebenbürtig sind jene entscheidenden Scenen, in welchen Helena vor unsern Augen, unter den zweideutigsten und schwierigsten Situationen, zu der klaren und milden Hoheit des vollendeten Weibes heran reift. Ihr ganzes Auftreten am Hofe trägt das Gepräge des unerschütterlichen Entschlusses, der ohne Wanken das Leben einsetzt für das höchste Gut des Lebens. Muth und Bescheidenheit halten sich hier auf's Glücklichste die Wage. Keine unzeitige Ziererei läßt sie zaudern, als der König die längst Vorbereitete nach ihren Bedingungen fragt. In dem bedenklichen Augenblicke der Wahl entwickelt der Dichter alle Hülfsmittel des Genies, um der schwierigsten Dissonanz seiner Novelle die verletzende Schärfe zu nehmen. Das um den Gemahl werbende Mädchen wäre eine unerträgliche Erscheinung, wenn wir nicht sähen, wie Alt und Jung sie bewundernd umringt, wie der gesammte Adel des Hofes ihrer Entscheidung als einem glänzenden Glückslose entgegen sieht. Sie selbst aber legt in den feierlichen Augenblick die ganze Weihe eines hochsittlichen, wenn auch über die Schranken des Herkommens und der Vorurtheile sich hinweg hebenden Entschlusses. Wer fühlte sich nicht wie von dem Zauber einer lieblichen Musik berührt, wenn sie mit den Worten beginnt:

„Ich bin ein einfach Mädchen. All' mein Reichthum
Ist, daß ich einfach mich ein Mädchen nenne.

---

*) Ich meine das Gespräch in der ersten Scene der ersten Aktes, wo Helena fast in männlicher Weise in ganz unaufgeforderten Andeutungen ihrer Liebe ihrem Herzen Luft macht.

**) Es ist eigenthümlich, daß diese gesuchte Lily'sche Sprache sich nur in Scenen findet, in welchen die Gräfin oder Helena vorkommt. Die Hofscenen sind durchaus frei davon.

Mit Eurer Hoheit Gunst, ich bin zu Ende.
Die Wangen, schamgeröthet, flüstern mir:
Wir glühen, daß du wählst. Wirst du verworfen,
Wird bleicher Tod für immer auf uns thronen.
Nie kehr' das Roth zurück."

Und dann der heroische Schwung des Entschlusses:

„So flieh' ich, Diana, deine Weihaltäre,
Und meine Seufzer richt' ich an die hehre,
Hochheil'ge Liebe."

Endlich die sittige, jungfräuliche Weise des entscheidenden Ausspruchs:

„Ich sage nicht, ich nehm' euch. Doch ich gebe
Mich selbst und meine Pflicht, so lang' ich lebe,
In eure Hand. Dies ist der Mann!"

Von nun an wetteifert ihre hingebende Milde, ihre Kraft in den bittersten Leiden mit der Elasticität ihres an Hoffnung und Hülfsmitteln unerschöpflichen Geistes. Diese Prüfungen waren durchaus nothwendig, um das Vorurtheil gründlich zu überwinden, welches gegen das sich aufdrängende Weib trotz alledem noch zurück bleiben könnte. Es wird ihr keine Aufforderung zu schmerzlicher Selbstüberwindung erspart. Den Anfang macht der Schimpf einer öffentlichen Zurückweisung. Sie begegnet ihm mit gelassener Entsagung:

„Mich freut, mein Fürst, daß ihr genesen seid,
Das Andre laßt."

Aber das Schlimmere kommt noch. Bertram's Nachgiebigkeit erweist sich natürlich als eine vor der Hand blos noch äußerliche. Die beleidigendsten und unnatürlichsten Zumuthungen folgen unmittelbar seinem Treuschwur. Das dem störrigen Wildfang an geistiger Reife weit überlegene Weib hat gegen das Alles nur die Waffe gelassener Geduld, ohne eine Spur von Bitterkeit: eine Geduld, die ihr um so höher anzurechnen ist, da sie mit weiblicher Schwäche nicht das Geringste gemein hat. In allen Stücken harrt sie seines Winks. Als Bertram seine Abreise ankündigt, hat sie keine Entgegnung, als das Gelöbniß treuer Sorglichkeit, „um werth zu sein so großen Glücks." Selbst die Verweigerung des Abschiedskusses findet sie freundlich, „fügsam dem Befehl des theuren Herrn." Ihr erster Gedanke, nachdem sie die traurige Gewißheit über den verzweifelten Entschluß des Gatten erhalten, ist rücksichtslose Aufopferung des eigenen Selbst.

Als „Mörderin" klagt sie sich an, indem sie der Gefahren gedenkt, denen ihre unselige Liebe den Mann ihres Herzens entgegen treibt. Ihm Heimath, Ruhe, Vaterland, der theuren Pflegemutter aber den Sohn wieder zu geben, entschließt sie sich zu heimlicher Flucht:

„Ich geh'; mein Bleiben hält von hier dich fern,
Und dazu blieb' ich? Nimmermehr! Ob auch
Des Paradieses Luft dies Haus umwehte
Und Engel drin mir dienten!"

„Als ein armer Dieb" schleicht sie davon, damit in dem Schiffbruch des eigenen Glückes das des Geliebten nicht mit zerschelle. Dann erst, in ihrem Gewissen beruhigt, findet sie ihre alte Besonnenheit und Entschlossenheit wieder. Den Hoffnungen der Gräfin auf eine freiwillige Sinnesänderung Bertram's mag sie ihr Schicksal nicht anvertrauen. Wiederum ist es der eigene Muth, die eigene Klugheit, von denen sie Rettung erwartet. So zieht es die todt Geglaubte denn hin nach Florenz. Sie will selbst sehen und hören, unerkannt über den Geliebten wachen. Und als nun die Gelegenheit zur entscheidenden That sich bietet, wird sie ohne Zaudern und Schwanken festen Sinnes ergriffen. Helena's Verhältniß zu der Entwickelung Bertram's wird nun ganz das Verhältniß des Arztes zu einem geliebten, schwer zu behandelnden Kranken. Keine Regung der Eifersucht überkommt sie bei den Verirrungen des unreifen, leidenschaftlichen Jünglings: Muthig und klug wendet sie das Aufbrausen seiner Leidenschaft zu seinem und ihrem Heil. In „schuldlosem Wandel auf des Lasters Pfad" erreicht sie das Ziel, um dann, als das Ende ihre Mühen und Leiden krönt, den wohlverdienten Triumph weiblicher Sanftmuth, Klugheit und Seelenstärke über die unreife, ungeregelte Kraft des von selbstsüchtiger Leidenschaft geblendeten Mannes zu feiern. Der Dichter, um unser Urtheil zusammen zu fassen, hat seine hier ungewöhnlich schwierige Aufgabe nicht in jeder Einzelnheit vollkommen und gleichmäßig gelöst, aber die Grundlinien des Bildes sind mit sicherer Hand, ebenso schön als wahr gezeichnet. Die Vergleichung der beiden hier zusammen gestellten, an formeller Vollendung sehr ungleichen Lustspiele giebt einen deutlichen Begriff von der großartig freien Stellung, welche Shakespeare zu den alltäglichsten Erscheinungen des socialen Lebens ebenso einnimmt, wie zu den Gegensätzen der Geschichte, den Stürmen der tragischen Leiden-

schaft und den wichtigsten Fragen des ernsten, sittlichen Denkens. Wenn Shakespeare weiblicher Würde, Klugheit und Güte ja eine Genugthuung schuldig war für die heiteren, hie und da auch wohl bittern Ausfälle seiner Jugendstücke gegen weibliche Schwäche, so hat er sie in dieser merkwürdigen Komödie reichlich und vollständig gegeben.

Siebenundzwanzigste Vorlesung.

Viel Lärmen um Nichts.

Man hat sich seltsamer Weise bisweilen auf Shakespeare berufen, um die frei erfindende Phantasie aus der Reihe der nothwendigen Eigenschaften des Dichters zu streichen. Wer unter dieser Phantasie sich lediglich die Neigung und Befähigung vorstellt, Ereignisse, Abenteuer, äußere Lebenslagen zu erdenken, in einen gewissen Zusammenhang zu bringen und durch eine mehr oder weniger überraschende Katastrophe zu beschließen, der findet in Shakespeare's Dramen in der That sehr zahlreiche Anhaltspunkte für diese Ansicht. Kaum eins oder das andere Shakespeare'sche Stück ist entstanden, ohne daß der Dichter dabei an ein rohes, dramatisches Gedicht oder an eine Novelle sich anlehnte. Ja noch mehr, viele dieser Stoffe dürften kaum berechtigt sein, bei einem unbefangenen Beurtheiler für glücklich gewählte zu gelten. Namentlich jene zahlreichen italienischen Novellen, aus denen Shakespeare zu schöpfen liebte (damals die Lieblings-Lectüre der feinen Welt), sie stehen durch rohe Frivolität der sittlichen Lebensanschauung, oft genug durch gedankenloseste Gleichgültigkeit gegen den Zusammenhang der innern und äußern Welt, durch naiv-kindliches, wenn nicht kindisches Behagen am blos Ueberraschenden und Aufregenden im schroffsten Gegensatz gerade gegen Shakespeare's Weise, Menschen und Dinge zu sehen und darzustellen. Es ist ordentlich, als hätte der Reiz der zu überwindenden Schwierigkeit den Dichter häufig bei seiner

Wahl geleitet. So sorgfältig, so tief angelegt ist gerade dann die Motivirung des scheinbar Widersinnigen, so fein und geistreich die Charakteristik, eine solche Fülle reichsten, blühendsten Lebens umhüllt das starre Geripp der fremdartigen Handlung.

Neben „Maß für Maß" ragt das Lustspiel „Viel Lärmen um Nichts" in dieser Reihe hervor. Das Stück entstand wahrscheinlich im Jahre 1599, also gleichzeitig mit Heinrich V., wenn man den englischen Kritikern beipflichten darf, die auch hier eine Anspielung auf Essex' Feldzug in Irland finden, nämlich folgende Worte der ersten Scene:

Leonato: „Wieviel Edelleute habt ihr in diesem Treffen verloren?"

Bote: „Ueberhaupt nur wenig Offiziere und keinen von großem Namen."

Leonato: „Ein Sieg gilt doppelt, wenn der Feldherr seine volle Zahl wieder heimbringt."

Die Fabel entnahm Shakespeare wahrscheinlich einer durch Belleforest herausgegebenen Uebersetzung des Novellisten Bandello (der 22sten Novelle des 2ten Bandes). Es die alte Geschichte von Ariodante und Ginevra, aus dem Ariost, welche man schon 1582 oder 1583 für Elisabeth dramatisch in Scene setzte. Ein siegreicher Prinz mit seinen Offizieren wird von einem reichen Edelmanne gastlich aufgenommen. Der Günstling des Prinzen verliebt sich in die schöne Tochter des Wirths, der Prinz wird sein Freiwerber, und Braut und Schwiegervater geben leicht ihre Zustimmung. Man rüstet eine glänzende Hochzeit. Da ersinnt der neidische Halbbruder des Prinzen eine boshafte Verleumdung. Die Täuschung gelingt, größtentheils in Folge unglaublichen Leichtsinns der Betrogenen, die Dame erscheint im Lichte schmählicher, in dieser Lage so unwahrscheinlicher als unnatürlicher Untreue. Und der ritterliche Bräutigam, sammt dem fürstlichen, hochherzigen Gönner: weit entfernt, wenigstens den freigiebigen, liebreichen, unter allen Umständen ganz unschuldigen Alten zu schonen, ohne einen Gedanken an Mitleid mit der vermeintlich Schuldigen, beschließen sie die ausgesuchteste, hinterlistigste Rache. Die Braut wird vor dem Altare, in voller festlicher Versammlung beschimpft, verstoßen, mit empörendster Brutalität behandelt, sie stirbt scheinbar, und die edlen Herren entfernen sich ganz gleichmüthig, als wäre Alles in Ordnung. Man sollte denken, hier wäre selbst für civilisirte Nor-

mal-Menschen unseres zahmen Jahrhunderts der Stoff zu mehr als einem Trauerspiel beisammen. Das mißhandelte Mädchen wird doch einen Freund, einen Verwandten haben, dem ihr Unglück zu Herzen geht? Der reiche, mächtige Vater wird Alles aufbieten, den Schimpf seines Hauses, den Verlust seines Lieblings zu rächen? Es wird Blut fließen, vielleicht an heiliger Stätte? Nun, es kommt im Stücke wirklich zu einigen Anstalten, die dergleichen fürchten lassen; ein paar Herausforderungen kommen zu Stande. Aber anders will es das Schicksal. Durch einen Zufall im verwegensten Sinne des Worts wird der Betrug entdeckt und sofort ist Alles Liebe und Versöhnung. Der galante Bräutigam entsündigt sich durch eine der vermeintlich zu Tode Gekränkten dargebrachte Serenade, um am nächsten Morgen in demüthiger Ergebenheit sich, wie man ihm sagt, eine reiche Cousine der Verlorenen mit dem Vermögen aller Beiden an den Hals werfen zu lassen.

„On lui donne de cette façon
Après Jeannette sa Jeanneton."

Die wirkliche Hero kommt lebendig und munter zum Vorschein, es wird Hochzeit gemacht und Alles lacht über „den Lärmen um Nichts."

Das Merkwürdige an der Sache ist, daß das Publikum mitgelacht hat, von Shakespeare's Tagen bis heute. Wir mögen uns vorrechnen, daß Claudio genau genommen als ein Lump handelt, wenigstens als ein Gegenstück alles dessen, was wir in unserer prosaischen Zeit von einem fein fühlenden und charaktertüchtigen Manne von guter Erziehung in diesem Falle verlangen würden. Wir mögen unsere Gründe haben, die Handlungsweise des Vaters und der beleidigten Tochter schwach und haltungslos, die des Prinzen wenigstens sehr obenhin fahrend zu finden. Das Ganze entläßt uns dennoch in heiterer versöhnter Stimmung und daneben um ein gutes Stück Welt- und Menschenkenntniß bereichert. Indem wir versuchen über diese thatsächlich vorliegende Wirkung in's Klare zu kommen, giebt schon der ältere Titel des Stücks einen Fingerzeig. Shakespeare nannte es Anfangs: „Benedict und Beatrice", mit völliger Umlegung des Schwerpunktes aus dem Getriebe der geborgten Handlung in zwei zu dieser garnicht wesentlich gehörende Personen von des Dichters eigenster Erfindung. Benedict und Beatrice gehörten zu Shakespeare's Zeit zu den Lieblingsrollen des englischen Publikums, die ganz wie Falstaff und Malvolio das Theater füllten, als sichere Zugpflaster.

In der That beruht auf ihnen ein vorwiegender Theil des Interesses Aber auch abgesehen davon, scheint gerade die schroffe Frivolität der Fabel für den Dichter ein Sporn geworden zu sein, in feiner Mischung des ethischen Grundtones, in sorgfältiger Abschattirung der sämmtlichen Charaktere, in ihrer Gruppirung um den geistigen Mittelpunkt des Stückes und in bedächtigster Vorbereitung der schwierigen und schwer verständlichen Effecte seine ganze Kraft aufzubieten. Um hier den richtigen Standpunkt für Auffassung und Beurtheilung zu gewinnen, ist es vor Allem nöthig, in dem Ton, in der geistigen Atmosphäre des Ganzen sich zurecht zu finden: Mit Recht weist schon Gervinus darauf hin, daß eine Luft üppigen, wohligen Behagens, eines bequemen Gehen-Lassens alle diese Verhältnisse durchweht, wie eben der Sonnenschein des Glückes sie erzeugt. Der ganzen hier auftretenden Bevölkerung von Messina, vom Gouverneur Leonato bis herab zu Nachbar Holzapfel und Schlehwein merkt man es an, daß Leben und leben Lassen schon lange die Parole im Städtchen war. Hoch und Gering redet nicht die Sprache der Geschäfte; es ist ein Kosen und Plaudern von Anfang bis zu Ende, kaum hie und da durch den Sturm des Affects unterbrochen. Leonato selbst läßt sich gleich auf Wortwitze und Sentenzen ein, gegenüber dem Boten des Prinzen. Diener und Dienerinnen lassen ihren Scherzen, oft recht muthwilligen, gegen Jedermann freien Lauf, so z. B. Ursula, die auf dem Balle den Bruder ihres Gebieters erst an seinem wackelnden Kopf erkennt, dann an seiner trocknen Hand, schließlich, da er immer noch leugnet, an seinem lebhaften Witz, da Tugend sich nimmer verbergen könne. Und wie denn die ganze Handlung unter Banketten, Maskeraden, Siegesfesten und Hochzeitsschmäusen sich bewegt, so sprechen selbst die bewaffneten Vertheidiger des Gesetzes die leutselige Sprache des gefüllten Magens, des erheiterten Kopfes und des zufriedenen Herzens. Es ist nicht ihre Absicht, mit Dieben und dergleichen Leuten sich gemein zu machen; vor honetten Leuten, welche sich nicht an die Polizeistunde kehren, haben sie den Respect wohlerzogener Nachtwächter eines noblen Stadtviertels; ihr Schlaf wird nicht gestört von den Träumen des bösen Gewissens, und ihr gemüthlicher Rapport an den Gouverneur, der sie stets mit „Nachbarn" anredet, legt für Leonato's gutes Herz und joviale Manieren ohne Frage ein glänzenderes Zeugniß ab, als für die militärische Disciplin der Miliz von Messina.

Auch die Fremden, welche man als Gäste begrüßt, bringen in diese ordentlich nach Braten und Kuchen duftende Atmosphäre in vollem Maße Appetit und Humor einer rechtschaffenen Hochzeitsgesellschaft mit. Das Hochgefühl eines glänzenden, leicht errungenen Sieges wird durch die herzlichste und glänzendste Gastfreundschaft, durch die Aussicht auf eine Reihenfolge von vierzig Festtagen zu sorglosester, übermüthigster Fröhlichkeit gesteigert, und das mehr als freundschaftliche Eingehen des Alten auf jeden Wunsch, die bereitwillig zugestandene Verlobung der schönen reichen Erbin mit dem Liebling des Prinzen verbannt auch die letzte Spur des Zwanges aus dieser muntern Gesellschaft, in der die Damen des Hauses mit den fremden Officieren wie mit nächsten Verwandten den muthwilligsten Scherz treiben.

Es wird unsers Erachtens die erste Aufgabe jeder guten Darstellung dieser Komödie sein, diesen bequemen, sorglosen Ton, dieses behagliche Laisser-Aller der ganzen Gesellschaft von vornherein fühlbar zu machen. Nicht weil wir Gervinus darin beistimmten, daß die Absicht des Dichters, so zu sagen die Moral des Stücks nun dahin gehe, den verwöhnten Glückskindern durch einen ernsten Zwischenfall eine Warnung für's Leben mitzugeben. Wenigstens wäre dieser Zweck dann vollständig verfehlt. Des beleidigten Vaters und Oheims muthiges Aufwallen weicht ja augenblicklich der alten gutmüthigen Sorglosigkeit, sobald es sich heraus stellt, daß Claudio und Pedro wenigstens in gutem Glauben gehandelt. Selbst Beatrice, die allein das jämmerliche Benehmen des übermüthigen Glücks-Bräutigams in den rechten Worten bezeichnete, sie scheint Alles vergessen zu haben, eine tragikomische Ceremonie tritt an Stelle jeder wirklichen Sühne und von dem Effect einer Warnung, von irgend welchem Mißtrauen, irgend welcher Vorsicht gegenüber dem leichtsinnigen Uebermuth, dessen Wirkungen man so eben durch einen Zufall entronnen, ist überall nicht die Rede. Nach Allem, was wir von Leonato und Claudio erfahren, dürfen wir der gleichen unbedachtsamen Maßlosigkeit jeden Tag uns wieder versehen.

Nun ist Shakespeare aber wahrlich nicht der Dichter, der so einfache Wirkungen zu verfehlen pflegt, wenn er sie irgend beabsichtigt. Wer einmal schlechterdings aus der Komödie ohne irgend eine Lehre für den täglichen Bedarf nicht heimgehen will, könnte sich hier ebenso gut den Spruch entnehmen, daß gegen das angeborne Wesen des Menschen keine Erfahrung etwas verschlägt und daß man deshalb

einem Unbesonnenen niemals trauen dürfe. Doch lag wohl das Eine dem Dichter so fern, als das Andere. Seine Absicht geht einfach dahin, die darzustellende Handlung begreiflich zu machen, die Puppen der italienischen Novelle in natürlich fühlende Menschen zu verwandeln und hiefür ist allerdings durch jene weiche üppige Färbung des ganzen Bildes sehr viel gewonnen. Es kam eben darauf an, dem tragischen Moment von vornherein seinen Stachel zu nehmen, uns zu der Erwartung zu stimmen, als seien ernste, folgenreiche Conflikte in dieser Gesellschaft, in diesen Verhältnissen schwerlich zu fürchten. Und das konnte nicht besser geschehen, als wenn von vornherein jener Ton gutmüthigen, aber etwas schlaffen und frivolen Behagens über das Ganze sich legte, der einmal energische, ernste Consequenz, im Guten wie im Bösen nicht aufkommen läßt. Diese Annahme wird um so näher gelegt, da es sich unschwer nachweisen läßt, wie der Dichter in der ganzen Charakteristik, in Motivirung und Gruppirung der Handlung denselben Zweck mit einem wunderbaren Reichthum an trefflichen Hülfsmitteln verfolgte.

So vor Allem in der Zeichnung des Bösewichts, des einzigen Gegensatzes gegen die strahlenden Farbentöne dieses Gemäldes. Es finden in dem Bilde dieses Don Juan sich Züge, die an die furchtbarsten Gestalten der Shakespeare'schen Tragödie erinnern, an jene entsetzlich-wahren Erscheinungen, welche die äußerste Grenze menschlicher Verruchtheit, die Freude an fremdem Leid, als eine gar wohl begreifliche und nur zu natürlich verlaufende Krankheit unsers Organismus, mit trauriger Wahrheit schildern. Unfähigkeit zur Liebe, verbunden mit dem nicht verstandenen, aber um desto ingrimmiger und sinnverwirrender nagenden Gefühl der dadurch bedingten Gemüthsleere ist der Grundzug dieser mißgeschaffenen Wesen. Das ist bei Leibe kein Widerspruch. Es ist keine poetische Redensart, wenn die Dichter aller Zeiten und Völker die Liebe, die reine, uneigennützige Freude an fremdem Wesen und fremdem Gedeihen als die Weltseele preisen. Wie Schwung- und Schwer-Kraft in der sinnlichen Welt, bestimmen Liebe und Selbsterhaltungstrieb jede Bewegung geistigen Lebens, und wer sich im Leben schlechterdings an den alltäglichen Anblick der triumphirenden, herzlosen Selbstsucht nicht gewöhnen mag, möge sich mit der Thatsache trösten, daß wohl noch nie ein verstockter Egoist das Gefühl ungemischten Behagens empfand. Solch eine mißgebildete Natur hat Shakespeare in diesem Don Juan in wenigen Meisterzügen gezeichnet.

„Ich muß verdrießlich sein, wenn ich Ursache dazu habe, und über Niemandes Einfälle lachen, essen, wenn mich hungert und auf Niemandes Belieben warten, schlafen, wenn mich schläfert und um Niemandes Geschäfte mich anstrengen; lachen, wenn ich lustig bin und Keinen in seinen Launen streicheln." Das ist sein Glaubensbekenntniß. Diese starre Selbstsucht, dies grundsätzlich rücksichtslose Betragen hat ihn von jeher isolirt. Er war nie Jemandes Freund und hat sich auch Niemandes Freundschaft zu rühmen, und so hat sich denn sein selbstsüchtiges Wesen zu einem wahren Ingrimm gegen alle Glücklichen und Frohen verbittert.

„Könnte mir das nicht ein Fundament werden, irgend ein Unheil darauf zu bauen?" Das ist sein erster Ausruf, als er hört, daß eine Heirath im Werke ist.

„Wer ist der Narr, der sich an ewige Unruhe verloben will?"

Man sieht, er wartet nicht einmal, daß man seiner boshaften Laune einen bestimmten Gegenstand nennt. Jedes glückliche Gesicht ist ihm eine Mahnung an seine Jämmerlichkeit; es ist ihm zuwider, wie die schöne Prinzessin der alten, häßlichen Hexe im Mährchen. Indem er schadet, empfindet er die Genugthuung des thörichten Kranken, der es nicht lassen kann, die Wunde zu reiben. So wird ihm das angestiftete Unheil nur Antrieb zu neuen Ränken, und der zarte Organismus des Lustspiels müßte durch die Entwickelung eines solchen Charakters gesprengt werden, wenn der Dichter dem letztern nicht in sicherm Instinct gerade die Eigenschaft versagt hätte, welche in dieser Richtung in erster Linie den Erfolg, und damit das Umschlagen der komischen Intrigue in die tragische bedingt. Don Juan besitzt nicht die mindeste Kraft sich zu verstellen. Man gebe ihm diese; und die ekelhafte, ungefährliche Kröte verwandelt sich in die geschmeidig-giftige Schlange, wir haben den schmeichlerischen Biedermann vor uns, den biedern Schurken, es ist Jago, die furchtbarste Mißgestalt, in der Shakespeare das Bild menschlicher Verruchtheit uns vorführt. So aber ermahnen unsern Intriganten seine Kreaturen vergeblich, sich das gute Wetter für seine Pläne zu machen und sein mürrisches Wesen zu verbergen, bis er's ohne Widerspruch zeigen kann. Beatrice kann ihn nicht ansehen, ohne daß sie eine Stunde Sodebrennen bekäme. „Es schickt sich besser für sein Blut, von Allen verschmäht zu werden, als ein Betragen zu drechseln und Jemandes Liebe zu stehlen. Ehe er sich Gewalt anthäte, wäre er lieber eine Hagebutte am Zaune,

als eine Rose in des Prinzen Gnade.“ So erregt er Verdacht und Mißtrauen bei allen Verständigen, und seine Ränke machen von vornherein den Eindruck, als könnten sie nimmer gelingen. Wie sehr das Lustspiel dabei gewinnt, liegt am Tage. Es ist nur zu beklagen, daß Shakespeare diesen trefflichen Zug für die Handlung nicht noch wirksamer machen konnte oder wollte. Die Entdeckung mußte durch Don Juan's und seiner Helfer Ungeschick herbeigeführt werden, wenn der herbe, irrationale Beigeschmack der italienischen Novelle sich vollkommen verlieren sollte. Der Lebensfaden des Drama's, der erkennbare Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung würde dann nicht so geschwächt, wie es jetzt leider der Fall ist. Es wäre die Frage abgeschnitten, deren man sich jetzt unter den trefflichsten komischen Scenen nicht ganz erwehren kann: „Wie nun? Wenn Borrachio und Conrad nicht gerade dies Plätzchen für ihre Herzensergießungen wählten?“ Oder wenn sie ein paar Minuten später kamen, als die Wächter bereits schliefen, wie stand es dann mit der poetischen Gerechtigkeit, wie mit dem gesammten dramatischen Leben des Lustspiels? War eine hochtragische Katastrophe nicht unvermeidlich, ohne den glücklichen Zufall, und entspricht die Erhebung des letzteren zur entscheidenden Schicksalsgewalt nicht weit eher dem Mährchen, als dem geistigen Gehalt eines Shakespeare'schen Drama's? Aufrichtig gestanden, selbst die treffliche Gruppirung, durch welche Shakespeare einen guten Theil der Härten seines Stoffes zu verbergen weiß, verbunden mit der meisterhaftesten Charakteristik aller Hauptfiguren, wie sie ist, sie hilft uns nicht vollständig über diese Zweifel hinweg, wenngleich sie das Mögliche leistet, um die Wirkungen jenes Grundfehlers, wenn nicht zu beseitigen, so doch zu mildern.

In hohem Grade weise und von trefflichster Wirkung ist es zunächst, daß die Entdeckung des Frevels und damit die Nothwendigkeit des glücklichen Ausganges sich vor den Augen des Zuschauers einleitet, noch ehe der peinliche Conflikt zum Ausbruche kommt. Schon sind Don Juan's Helfer gefangen, als Hero unter der Wucht der Schmach und Verleumdung zusammenbricht, und die Verspätung der Entdeckung und Untersuchung wird mit einer Feinheit und Wahrheit motivirt, die sehr verschieden ist von den gewöhnlichen Komödienkunststückchen, von jener Blindheit und Taubheit, die im zweiten und dritten Akt, vor und während der Verwickelung oft gleich einer ägyptischen Plage die Schlachtopfer der dramatischen Muse zu überfallen pflegt. Es kann

nichts Ungezwungeneres und Natürlicheres gedacht werden, als jenes Gespräch des eben zur Hochzeit eilenden Gouverneurs mit den unerbittlich redseligen „Nachbarn". Man denke sich in die Lage des an und für sich heißblütigen, nun von Freude und Erwartung aufgeregten, von Geschäften umdrängten alten Herrn gegenüber Holzapfels Herzensergüssen zu Ehren des „lieben guten Nachbars Schlehwein" und frage sich, wer an seiner Stelle sich wohl darin gefunden hätte, auf Gnade und Ungnade sich in das Labyrinth dieses Rapports zu vertiefen? Es ist beiläufig kaum zu begreifen, wie man diese Ungeduld des Alten als einen besondern Charakterzug hat auffassen wollen. Einem Kerl wie Holzapfel gegenüber, mußte in dieser Scene offenbar auch der Bedächtigste die Geduld verlieren.

Noch mehr aber wird die poetische Rechtfertigung der gegebenen Handlung, oder doch jedenfalls ihre Einführung in den Bereich vollkommen verständlichen und deshalb auch Theilnahme erweckenden Empfindens und Denkens, durch die meisterhafte Zeichnung Claudio's bedingt und durch die Fülle kernigen Lebens, von dem die beiden humoristischen Gestalten übersprudeln, die eigentlichen, durchaus Shakespeare angehörenden Träger des Lustspiels.

Auf die verletzenden Züge im Charakter Claudio's wurde schon mehrfach hingedeutet. Uebermüthig und verzagt, schnellstem Wechsel der Stimmungen ausgesetzt und im Affect der herzlosesten Grausamkeit fähig, scheint er seine Qualification zum Helden des Lustspiels, zum glücklichen Liebhaber, mehr als einmal in Frage zu stellen. Gleich im ersten Gespräch über seine Liebe zu Hero erwiedert er sehr ominös auf Benedict's Frage:

„Wenn meine Leidenschaft sich nicht in Kurzem ändert, so wolle Gott nicht, daß es anders werde."

Und nur zu bald zeigt es sich, wie schwach es mit Muth, Ausdauer und Charakterstärke des verwöhnten Glücksprinzen bestellt ist. Ich denke an jenen offenbar in wohlberechneter Absicht eingelegten auf die Haupthandlung sichtlich vorbereitenden Zwischenfall auf dem Maskenball. Eben hat Pedro mit seinem Liebling die Brautwerbung besprochen, keine eigene Beobachtung hat den Zweifel an seiner Treue in des letzteren Seele geweckt; da genügt eine ganz plumpe Verleumdung des Neidhards, um das stolz schwellende Herzchen zu äußerster Verzagtheit herabzustimmen, Dankbarkeit und vertrauende Hingabe an den großmüthigen bewährten Beschützer in verzweifelndes Mißtrauen

zu verwandeln. Und welche altkluge Weisheit der erste Anschein des Mißlingens dem unerfahrnen, vom Glücke verhätschelten Bürschchen nur auspreßt:

„Freundschaft hält Stand in allen Dingen,
Nur in der Liebe Dienst und Werbung nicht.
Drum brauch' ein Liebender die eigne Zunge,
Es rede jeglich Auge für sich selbst
Und keiner trau' dem Anwalt: Schönheit weiß
Durch Zauberkünste Treu' in Blut zu wandeln.
Das ist ein Fall, der stündlich zu erproben;
Und dem ich doch vertraut."

„Hero fahr' hin!" Das ist das Resultat dieser ausbündigen Weisheit. Ohne einen Versuch, selbst zu sehen und im schlimmsten Falle wieder zu gewinnen, was etwa verloren, wird die Geliebte aufgegeben mitsammt dem Freunde. Und in derselben Haltlosigkeit findet ihn denn auch der doch so plumpe Versucher. In der That, die gewöhnlichste Hochachtung vor einer unbescholtenen Dame, geschweige die Liebe des glücklichen Bräutigams zu einem Bilde zarten und duftigsten Jugend- und Unschuld-Reizes, wie der Dichter diese Hero gezeichnet: sie mußte zu äußerster Vorsicht gegenüber der Anklage des mißliebigen, kaum erst mit dem Prinzen versöhnten Menschen zwingen. Hatte doch Don Juan seine ganz besondere Abneigung gegen Claudio, der ihn in der Gnade des Fürsten verdrängt, niemals verhehlt. Statt dessen hören wir bei der ersten Anklage den unritterlich rachsüchtigen Ausruf:

„Sehe ich diese Nacht irgend Etwas, weshalb ich sie morgen nicht heirathen könnte, so will ich sie vor der ganzen Versammlung, wo sie getraut werden sollte, beschimpfen."

Und dem entsprechend ist denn auch das ganze weitere Benehmen. Eine alberne Komödie bei dunkler Nacht, von einem gemeinen Menschen mit des Fräuleins Kammerfrau gespielt, gilt den verblendeten Augen des rachsüchtigen Jähzorns als Beweis gegen die erste Dame der Stadt, gegen das Muster der Sittsamkeit, gegen die eigene Geliebte. Ohne die mindeste Schonung, wenn nicht gegen die vermeinte Treulose, so doch gegen den vollkommen unschuldigen Vater, den Gastfreund, den hochgestellten Ehrenmann, wird der Racheplan in's Werk gesetzt, noch ganz in der sinnbethörenden Hitze des aufge-

regten Blutes, in dem rücksichtslosen Zorn der verletzten Eitelkeit. Und kaum mehr, als diese zu jähe Leidenschaft, spricht zu Gunsten des Grafen die Art, wie später seine Beruhigung, dann seine Reue sich äußert. Was in aller Welt sollen wir nun von dem Charakter denken, der bald nach so entsetzlichen Scenen ein Bedürfniß nach Kurzweil empfindet, den Freund zu Späßen auffordert, um seine „gewaltige Melancholie“ zu vertreiben? Und was ist das für eine männliche Ehre, die im frischen Schmerz über den Tod, um nicht zu sagen über den Mord der leichtsinnig verkannten Geliebten, sich zu einer neuen Heirath sofort bereit finden läßt, und würde diese immerhin durch den beleidigten Vater vermittelt?

Alle diese, mindestens gesagt, sehr unliebenswürdigen und durchaus nicht Achtung gebietenden Züge liegen ganz unverkennbar in Claudio's Charakter, ja der Dichter mußte sie ihm geben, wollte er die Verwicklung nur irgend wahrscheinlich und begreiflich machen. Um so bewundernswerther ist die Kunst, mit der er es verstand, ohne ihre Wirkung im Einzelnen zu fälschen und zu schwächen, den peinlichen Total-Eindruck ganz wesentlich zu mildern. Es ist eben die ganze, in lebendigster Fülle hervortretende Persönlichkeit des wankelmüthigen Grafen, die den Gesammteindruck seines Wesens mit Nothwendigkeit mildert. Die schlimmsten Verirrungen werden erträglich, sobald sich mit der Einsicht in ihre Quelle dem Beobachter die gegründete Aussicht auf eine gedeihlichere Entwickelung eröffnet. Hier ist es die gänzlich unerfahrne, mit ungewöhnlicher Kraft gerüstete, aber vom Glück verwöhnte Jugend, die um Nachsicht bittet, und wo hätte die Schuld je einen bessern Anwalt gefunden! Als der junge Held, wird Claudio uns angekündigt, der in des Lammes Gestalt die Thaten des Löwen verrichtet. Die Strahlen der Fürsten-Gunst und der entgegenkommenden Frauenliebe, jede für sich stark genug, um härtere Stoffe zu schmelzen, sie setzen das weiche Metall des noch ungeprüften Charakters auf die härteste Probe. Und wenn dabei Schlacken sich ausscheiden, ja recht häßliche Schlacken, so ist dafür eine bessere, gediegene Grundlage doch auch nicht zu verkennen. Vor Allem: Diese im Guten unerfahrene Jugend ist auch durchaus fremd in der Schule des Lasters. — Claudio ist eitel, hochfahrend, rücksichtslos und veränderlich; aber er ist nicht gemein; der giftige Wurm unsittlicher Lust hat seine Blüthe nicht angefressen. Es ist ganz der edle Stolz sittlicher Reinheit, mit dem er dem fragenden Vater erwiedert:

„Nie mit zu freiem Wort versucht' ich sie:
Stets wie ein Bruder seiner Schwester zeigt' ich
Verschämte Neigung und bescheidnes Werben.

Wie trefflich ist sein Benehmen dem neckischen Benedict gegenüber, als er über der vermeinten Untreue des fürstlichen Freundes brütet! Kein Wort der Klage preßt der übermüthige Gesell ihm aus. Ich begreife nicht, wie sonst verständige Ausleger die bittern inhaltsschweren Worte:

„Viel Glück mit ihr"

ganz ernsthaft in der Weise aufnehmen konnten, wie Benedict es nach seiner Art im Scherze that:

„So endigt man einen Viehhandel."

Man muß wirklich sehr weit über die Krisen der „großen Passion" hinaus sein, um die furchtbare Schärfe nicht mehr zu fühlen, welche männlicher Stolz und getäuschte Liebe in solch einen Glückwunsch zusammen drängen können. Und daß alle jene Ausschreitungen jugendlichen Hochmuths und eines feurigen Temperaments im Grunde doch nur eine ursprünglich edel angelegte Natur aus dem Gleise treiben, das zeigt sich recht augenscheinlich in Claudio's Benehmen gegen den heißblütigen Alten. Im Begriff sich zu entfernen, wird er und der Prinz durch Leonato und Antonio zur Rede gestellt. Im Eifer der Entgegnung legt Claudio die Hand an den Degen und da Leonato darin eine Drohung sieht: wie bestürzt über einen solchen Verdacht erwiedert er:

„Verdorre diese Hand
Eh' sie dem Alter so zu drohen dächte:
Die Hand am Schwert hat Nichts bedeutet wahrlich!"

Es ist eben ein feines Gefühl der Ehre, das neben dem frischen Kraftbewußtsein unbefleckter Jugend den Thorheiten und Verirrungen des Grafen seine Begnadigung vor dem Tribunal der poetischen Gerechtigkeit auswirkt, und nicht ohne Erfolg, wenn die Stimme des Publikums dreier Jahrhunderte hier von Gewicht ist. So tragen Ton und Farbe der ganzen Umgebung, sowie die glückliche Mischung im Charakter der Hauptperson dazu bei, um den an sich unerquicklichen Verlauf der einmal gegebenen Handlung unserm Verständniß und damit unserer Theilnahme näher zu rücken. Den vollen Reiz des Lustspiels aber wußte Shakespeare dem Ganzen zu geben, indem er mitten unter dieser, immer etwas fremdartigen Welt den ächt eng-

lischen Humor in zwei Prachtgestalten eigenster Erfindung zu verkörpern wußte. Und nicht neben der Handlung als ein fremdartiger Schmuck macht hier das humoristische Element sich geltend, wie so oft in den feineren und gröberen Clowns des Shakespeare'schen Lustspiels. Eine zweite, vollkommen ebenbürtige Handlung verschlingt sich mit der Grundfabel des Stückes, ohne sie irgendwie zu verwirren, oder das Interesse zu theilen. Tausend geistreich verschlungene Fäden verknüpfen sie mit dem Organismus des Ganzen, und ein erquickender Strom heiterster poetischer Kraft ergießt sich aus dieser Lebensader über alle Theile des Gedichts und läßt das Ganze erst recht jene Einheit der Stimmung, des Tones gewinnen, auf der doch wesentlich die Wirkung des Lustspiels beruht.

Inmitten dieser eleganten, verfeinerten, durch weichlichen Genuß etwas verwöhnten Gesellschaft, treten uns zwei Figuren entgegen, offenbar von derberem, härterem Stoff als der Rest, an Kraft des Geistes und des Charakters der ganzen Umgebung überlegen, wenn auch nicht unberührt von dem Einfluß einer verkünstelten Bildung, eines mehr dem heitern Spiel als ernsten Interessen gewidmeten Lebens und dadurch in den wunderlichsten Gegensatz gegen die Umgebung und gegen einander gerathen, bis endlich die ganz nothwendige Vereinigung dieser von Grund aus sympathetischen Naturen sie zur Ruhe bringt und der ganzen Handlung die heiterste Lösung giebt. Darstellern mit einem Fonds von Mutterwitz und munterer Laune ist hier eine der dankbarsten Aufgaben geboten: aber freilich auch nur solchen. Die Benedicts und Beatricen werden geboren, für die Bühne wie für's Leben.

Als die dramatische Verkörperung ihres Gegensatzes gegen die überfeine Gesellschaft, läßt Shakespeare zunächst mit sehr glücklichem Takt bei beiden einen drolligen Wortkrieg gegen die Ehe erscheinen. Ein hochgespanntes Bewußtsein selbstständiger Geisteskraft, gesteigert durch das stolze Gefühl frischester, Zukunft beherrschender Jugend und ein wenig krankhaft gereizt durch scharfe Beobachtung des andern Geschlechts; als der stärksten Fessel, durch welche die Gesellschaft uns an sich kettet: Alles das tritt uns ja täglich in ähnlicher Gestalt entgegen. Es ist das herbe, übermüthige, aber kerngesunde Selbstgefühl des sechszehnjährigen Mädchens und des eben selbstständig gewordenen jungen Mannes, die hier durch Verhältnisse und Anlage begünstigt, größere Kraft und Ausdauer und damit die Möglichkeit eines dra-

matischen Verlaufs gewinnen. So ist denn auch nichts natürlicher, als der „scherzhafte Krieg", in welchem der Dichter diese Lieblingskinder seiner Laune von vorn herein einführt. Sie müssen ja aufmerksam werden auf einander in dieser parfümirten Gesellschaft: Sie auf den frischen kecken Burschen, der mit einer tüchtigen Kraft und einer noch bessern Meinung von sich in die Welt tritt, nicht wissend, welches er zuerst kosten soll von alle den schönen Dingen, die sich ihm bieten: Er wiederum auf die von Witz und Lebenslust übersprudelnde, herb-spröde Jungfrau, die „ihre zimperliche Muhme an Schönheit übertreffen würde, wie der erste Mai den letzten December, wäre sie nur nicht von einer Furie besessen." Aus eignem Antrieb hat Beatrice den Boten nach Benedict's Schicksal im Kriege gefragt; wer wollte es ihr verdenken, wenn sie eine Schaar scherzhafter Lästerungen nun gleich in die Bresche rücken läßt, welche Neugierde, oder wohl mehr als dies, mit jener Frage dem jungfräulichen Stolze geschlagen. Ein Tellerheld soll Benedict sein, ein Soldat gegen Fräulein, dem einer seiner fünf Sinne als Krüppel davongegangen, alle vier Wochen hat er einen andern Herzensfreund, man holt ihn sich schneller als die Pest. Als dann Benedict erscheint, ist sie es wieder, die das Gefecht beginnt. „Mich wundert, daß ihr immer etwas sagen wollt, Signor Benedict," so fällt sie ihm in's Wort. „Kein Mensch achtet auf euch." Und doch ist es Benedict garnicht eingefallen, sie anzureden. Ueberhaupt ist Beatrice durchweg der angreifende Theil. Auf der Maskerade treibt sie den Scherz fast zu weit, als sie des Prinzen Hofnarren aus ihm macht, einen Lästerer, einen feigen Genossen von Wüstlingen, die ihn schlagen, so oft sie wollen, einen eiteln Narren, der schwermüthig wird, wenn man über seine Gleichnisse nicht lacht. Demgegenüber hält Benedict sich durchaus in den Schranken des Ritters gegen das in der Gesellschaft privilegirte Geschlecht. Das Schlimmste, was er vorbringt, ist eine malitiöse Anspielung auf ihre schnelle Zunge, oder eine Betrachtung über zerkratzte Gesichter. Dagegen sind beide gleich stark in ihren Deklamationen gegen die Ehe. Es ist ordentlich, als zwänge ein Dämon sie, Tag und Nacht an diese unvermeidliche Lösung ihres Schicksalsknotens zu denken. Alles, was toller Junggesellen Humor und übermüthige Mädchenlaune gegen das verfängliche Sakrament Geistreiches und Derbes erdenken mag, hat Shakespeare zu einem Lustfeuerwerk sprühender Einfälle zusammen gedrängt, das nur in Falstaff's besten Bonmots an komischer Kraft seines

Gleichen findet: Von Beatricens bedeutungsvoller Abhandlung über die Symbolik der Courante, der Menuet und der Pavana, über Freien, Heirathen und Bereuen, bis zu Benedict's kräftiger Betheuerung, er werde seine Stirn nimmer dazu hergeben, die Jagd darauf abzublasen, noch sein Hifthorn an einem unsichtbaren Riem aufhängen. Dadurch verhindern freilich Beide ihre Freunde und Freundinnen nicht, ihre trefflichen Anlagen zu einem gesegneten Ehestande geziemend zu bemerken: „denn wie könnte sich Tugend verbergen?"

Von je that ja Benedict „seinem Willen Gewalt an", wenn er gegen die Damen zu Felde zog. Als Claudio ihn über die Hero befragt, sagt er selbst: „Soll ich euch nach meiner Gewohnheit als ein erklärter Feind ihres Geschlechtes antworten, oder fragt ihr mich wie ein ehrlicher Mann um meine schlichte, aufrichtige Meinung?" — Der Prinz hat gute Gründe, diesen zur Buße mehr als es aussieht geneigten Sünder „für keinen von den hoffnungslosesten Ehemännern" zu halten, die er kennt. So viel kann er von ihm rühmen: „Er ist von edler Geburt, von erprobter Tapferkeit und bewährter Rechtschaffenheit." Rechnen wir seinen schnellen Witz noch dazu, so hat sein verwöhnter Gaumen, „sein anständiges Muttertheil Eitelkeit und sein schlechtes musikalisches Gehör" nicht viel zu bedeuten. Pedro hofft mit vollem Recht, ihn bald in Beatricen verliebt zu machen, denn augenscheinlich ist er es von vornherein; es handelt sich blos darum, seinen Stolz und seine Furcht zum Geständnisse zu bringen. Und sollte der Weltmann nicht am Ende ganz Recht gehabt haben, wenn er bei den prächtigen Witzen, durch die Beatrice ihn nach Claudio's Verlobung neckte, sich am Ende auch das Seinige dachte? Genug, die Intrigue gestaltet sich zum dankbarsten, fein durchgeführtesten, wirksamsten Theaterstreich, den feine Menschenkenntniß und vollendetes Bühnengeschick jemals zu Stande brachten. Es handelt sich einfach darum, in Beiden die Furcht vor einem Mißlingen bei Seite zu schaffen, durch welche ihr Stolz den Lieblingswunsch ihres Herzens zum Schweigen verurtheilt. Ganz prächtig wird die Niederlage Benedicts durch seinen kräftigsten und ausführlichsten Monolog gegen das Heirathen eröffnet. Das Vögelchen thut sich noch zu guterletzt mit dem alten Lied etwas zu Gute, ehe es auf der Leimruthe festsitzt. Claudio habe doch ehedem es sehr gut eingesehen, daß Männer zu Narren werden, wenn sie ihre Geberden der Liebe widmen. Und nun, nachdem er solch läppische Thorheiten verspottet, mache er sich

zum Gegenstand seiner eigenen Verachtung, indem er sich selbst verliebe. Wie schön stand es ihm an, als Trommel und Pfeife seine liebste Musik waren. Nun hört er lieber Tambourin und Flöte und läßt sich von Schafsdärmen die Seele aus dem Leibe ziehen. Ja, Nächte könnte er aufsitzen, um den Schnitt eines neuen Wamses zu ersinnen, und wortdrechselnd richte er seine Rede ein, gleich einem phantastisch besetzten Bankett. Gleich darauf ist der mannhafte Redner gefangen durch die einfache Nachricht, daß Beatrice ihn liebe, und wenn das Selbstgespräch, mit dem er besiegt das Schlachtfeld verläßt, nicht gerade ein „Bankett von phantastischen Witzen" enthält, so ist es doch eins der kostbarsten Zeugnisse menschlicher Eitelkeit, welche die Natur noch je ihren Vertrauten offenbarte. — Wie billig geht Beatrice denselben Weg, nur daß Alles einfacher abgemacht wird, offenbar um Wiederholungen zu vermeiden, und ganz entfaltet sich nun in beiden reichbegabten Naturen die Blüthe schöner Humanität aus der gesprengten Schale wunderlich eigensinniger Jugendlaune. Als Hero angeklagt wird, ist Beatrice die Einzige, der auch nicht einmal der Gedanke an eine Schuld der armen Muhme in den Sinn kommt, Benedict der Erste, der an Untersuchung denkt. In wie einschneidenden Worten bezeichnet Beatrice so recht aus der Fülle des Herzens „das unritterliche Betragen" des Grafen:

> Was! Sie hinzuhalten, bis sie ihm am Altar die Hand hinhält und dann mit so öffentlicher Beschuldigung, so unverhohlener Beschimpfung, so unbarmherziger Tücke? O Gott, daß ich ein Mann wäre! Ich wollte sein Herz auf offnem Markt verzehren!"

Den eben gewonnenen Geliebten fordert sie auf, die Freundin zu rächen, und sollte sie ihn darüber verlieren, und Benedict, der die Zumuthung, den Freund zu ermorden, kurz von der Hand wies, ist zum Zweikampf bereit, sobald die ehrliche Ueberzeugung der Geliebten ihm unzweifelhaft ist. Es ist das doch eine andre Art zu handeln, als das jähe Aufbrausen und dann gleich wieder die gutmüthige Schlaffheit des Leonato und seines wackelköpfigen, aber wo möglich noch heißblütigern Bruders. Shakespeare's Humoristen sind einmal ein eigner Schlag Menschen. Der Dichter ist weit entfernt, sie sämmtlich zu Tugendhelden, oder auch nur zu ehrlichen Leuten zu machen. Das Bewußtsein ungewöhnlicher Kraft, verbunden mit scharfer, allen Illusionen abholder Beobachtungsgabe, das sie auszeichnet, kann sehr wohl eine schlimme, ja höchst gefährliche Richtung nehmen: Edmund

in Lear, Richard III. und Jago haben ihren Humor so gut, wie Prinz Heinrich und Benedict. Aber was sie einmal sind, das sind diese Leute entschieden und mit vollem Bewußtsein. Allem Traumleben abgeneigt, ruht ihre Existenz auf der unbesieglichen Kraft des strebenden Willens oder der entschlossenen Resignation, und während sie fast durchweg in einer rauhen Schale stecken, sind sie an Stärke, Wahrheit, oft an nachhaltiger Innigkeit des Gefühls den sentimentalen Helden weit überlegen. So steht Beatrice über Hero, Lady Percy über Glendover's Tochter, Benedict über Claudio. Es ist eben mit allem zarten und die innerste Seele bewegenden Gefühl wie mit einem köstlichen Wohlgeruch. Offen ausgegossen erfüllt er eine Zeit lang die Luft, um sich dann zu verflüchtigen, während er fest verschlossen seine Kraft bewahrt und dem verständigen und sorgsamen Besitzer zu jeder Zeit Erquickung bereit hält.

So schließt das Stück denn mit der glücklichsten Lösung eines von vorne herein durch die gesammte Handlung sich hindurchziehenden psychologischen Problems. Die Vereinigung der Gesunden und Gleichgearteten ladet die Theilnahme des Zuschauers zu freundlichem Behagen und herzlicher Billigung ein nach dem „Lärmen um Nichts", den die reizbaren, gefühlvollen Seelen wie gewöhnlich erheben, und ein kräftiger wohlthuender Accord löst am Schluß die durcheinanderwogenden Dissonanzen dieses so geistreich als seltsam verschlungenen Doppeldrama's.

Achtundzwanzigste Vorlesung.

Wie es Euch gefällt.

Das Lustspiel „Wie es Euch gefällt" entstand, wie das zuletzt besprochene, an der Grenzscheide der beiden Jahrhunderte, wahrscheinlich 1599*), in jenen glücklichen Jahren, als Shakespeare, in der Blüthe männlicher Kraft, mit wunderbarer Leichtigkeit und Sicherheit auf den verschiedensten Gebieten dramatischen Schaffens sich gleichzeitig bewegte. Auf den ersten Blick erinnert es in manchem Zuge an den fünf oder sechs Jahre früher entstandenen „Sommernachtstraum". Hier wie dort ist die Handlung offenbar Nebensache, wenig gegliedert, gerade in der Katastrophe schwach, kaum andeutungsweise motivirt: Ein Herzog, von seinem Bruder vertrieben, wir wissen nicht wie und weshalb, entflieht in die Einöde des Ardenner-Waldes und führt mit einer Schaar von treuen Gefährten ein poetisches, zufriedenes Stillleben, bei Jagdlust, Gesang, Becherklang, sinnigem Naturgenuß und herzlichem Freundesgespräch. Daheim steigert sich indeß die Härte des Usurpators mit seinem Glück. Er vertreibt die, einstweilen noch verschonte Tochter seines Bruders, deren Geliebten, und bald darauf

*) Vor 1598 ist das Stück sicherlich nicht erschienen, da Meres es in seinem Verzeichniß sonst ganz gewiß erwähnt haben würde. Ferner erhellt aus einer Bemerkung in den Londoner Buchhändler-Registern vom 4. August 1600, daß der Druck dieses Stückes auf Hindernisse gestoßen war. Somit muß die Entstehung desselben in die Zwischenzeit fallen. Der älteste gedruckte Text ist in der Folio-Ausgabe von 1623 enthalten.

auch den ihm zwar vollständig ergebenen, aber reichen und deshalb verdächtigen Bruder des Letztern. Prinzessin Celia, des regierenden Herzogs Tochter, folgt ihrer vertriebenen, mit ihr innig befreundeten Muhme in's Exil: der Hofnarr begleitet sie und alle Verfolgten finden sich bald in den Schatten der gastlichen, schützenden Einöde beisammen. Es ist, als läsen wir die Eingangsscenen des Sommernachtstraums: den hochnothpeinlichen Liebeshandel, die Verurtheilung Lysanders und die Flucht der liebenden Paare. — Von da ab scheint nun in dem spätern Stück wie in dem frühern der ordnende Verstand der muthwilligen Phantasie vollständig das Feld zu räumen. Die Staffage nimmt auf keine Voraussetzungen der Zeit und des Raumes mehr Rücksicht. Wenn im Ardenner-Walde nicht geradezu Elfen ihr Wesen treiben mit Zaubersäften und neckendem Unfug, so werden wir doch fast versucht, an ihre Wunder-wirkende Nähe zu glauben. Die Palmen und die Oliven des Südens mischen sich unter die nordischen Eichen, riesige Schlangen und Löwen treiben in der Stille eines mitteleuropäischen Waldgeheges ihr Wesen. Und, was mehr sagen will: Auch die Handlungen der auftretenden Personen entziehen sich, wie die umgebende Natur, mehr und mehr dem Gesetz prosaischer Folgerichtigkeit, um den freiern Schwung spielend-poetischer Laune zu nehmen. Der Liebhaber, Orlando, überträgt seine Huldigungen auf einen muthwilligen Jägerburschen, in dem er bis auf den letzten Augenblick sein entflohenes, ihn foppendes Mädchen nicht ahnt; anderer Liebeswahnsinn findet in mannigfachen Formen eben so ergötzlichen Ausdruck, wie unter den behexten Hochzeitsgästen des Theseus; die beiden Bösewichter des Drama's bekehren sich plötzlich, der Eine allerdings unter dem Eindruck einer großmüthigen Lebensrettung, der Andere, und zwar der Bedeutendere, dagegen mitten in seiner Sünden Blüthe, an der Spitze seines Kriegsheeres, lediglich auf Zureden eines alten Klausners und, wie es scheint, auch von der Zauberluft des heiligen Waldes berührt. Alles paart sich am Ende, und als nun gar Gott Hymen in eigener Person erscheint, um alle Welt mit der „Krone der Juno“ zu schmücken und in zierlichen Versen den Ruhm des Sacraments zu singen, das alle Zonen bevölkert: so tritt der Charakter des Gelegenheitsgedichtes, des Hochzeitsdrama's hier nicht weniger deutlich hervor, als nur immer am Schlusse des Sommernachtstraums.

Eben so merklich aber macht ein zweites Element sich hier fühl-

bar, dem wir dort keineswegs begegnet sind. Es ist der scharf betonte und in der verschiedensten Weise beleuchtete Gegensatz zwischen Gesellschaft und Natur, zwischen Hof- und Landleben, von dem der Charakter des vorliegenden Lustspiels zu großem Theile bedingt wird. Eine gewisse tendenziöse Luft, eine Neigung zu vergleichender Betrachtung socialer Verhältnisse durchweht die meisten Scenen. Sinnreiche Sentenzen treten vielfach an die Stelle des muthwillig tändelnden Scherzes, die Satire macht auf breitem Raume sich geltend. Die Schäfer und Schäferinnen namentlich, welche der gebildeten Gesellschaft gegenüber treten, werden benutzt, um auf das Treiben der letztern, sowie überhaupt auf gewisse Geschmacksrichtungen der Shakespeare'schen Epoche überraschende Schlaglichter zu werfen. Wie im Sommernachtstraum die Feenwelt, so wird in „Wie es Euch gefällt" die Pastoral-Poesie der Renaissance-Zeit den Zwecken des Drama's dienstbar gemacht. In glücklichem Zuge des genialen Instincts, allein stehend unter den Propheten und den Sklaven eines falschen Geschmacks, eilte Shakespeare der Kritik der Neuzeit voraus, indem er das Hirtengedicht von den entstellenden Einflüssen conventioneller Geschmacklosigkeit befreite, und es durch Handlung, naturwahre Charakteristik und bedeutenden Gedankeninhalt in die Sphäre des Drama's erhob, ohne ihm seine heitere Milde und Frische, seinen eigenthümlichen poetischen Duft zu nehmen.

Die ganze Gattung verdankt offenbar ihre Entstehung dem bewußten Gegensatze einer zur Bürde und Fessel gewordenen Kultur gegen die einfachen und ursprünglichen Instincte des Herzens. Wie das Kind im schönen Frühlingswetter sich freut ohne den blauen Himmel anzuschwärmen, wie ihm ein fruchtbeladener Apfelbaum lieber ist, als die romantischste Landschaft, so hatte das kerngesunde Kindervolk der Hellenen in den Jahrhunderten seiner blühenden Jugendkraft wenig Sinn für poetische Erwägung und Schilderung der Natur und einfacher natürlicher Zustände. Die Natur war ihm nicht sowohl Gegenstand der Betrachtung, als vielmehr das Element, in welchem es lebte. Theokrit, Bion, Moschus, die Schöpfer der Urväter aller poetischen Hirten und Hirtinnen, sie sangen ihre Lieder erst in der alexandrinischen Zeit, als der hellenische Geist von dem Schauplatz der Thaten auf den des Gedankens sich wohl oder übel zurückzog. Man mußte sich eben unbefriedigt fühlen bei den Resultaten der Bildung, ehe man der Bildungslosigkeit eine poetische Seite abgewann.

Die unbeschäftigte oder die gebrochene Kraft, das getäuschte Herz, der in der Gesellschaft gelangweilte gute Geschmack zogen sich aus dem Getümmel des Markts zurück, um mit Korydon und Menalkas unter dem Schatten der Buche den Mittag zu verträumen oder am Ufer des sicilischen Meeres den Spielen der Najaden zu lauschen. Und immer schärfer wurde der Riß zwischen Natur und Gesellschaft mit jeder neuen Phase einer nur noch äußerlich fortschreitenden, im Dienste des Herrsch- und Genußtriebes entartenden Bildung. Wenn Horaz sein Sabinerthal singt, sein Tibur, oder die weinumkränzten Höhen des schönen Tarent, wenn Virgil in zierlichen Versen seine mantuanischen Hirten schildert, so tönt überall der Lärm der Stadt, das Getümmel der Geschäfte, wenn nicht gar das Waffengeklirr des feindlichen Heereszuges herüber in die ländliche Stille; und in dem Maße, als mit der Verkünstelung und der Verderbniß der Gesellschaft die Sehnsucht nach der ewig jungen und unwandelbaren Natur sich steigert, verringert sich die Fähigkeit, diese mit ungetrübtem Auge zu sehen und ihr Bild in treuer Färbung und mit sicherm Maß wiederzugeben. Die Stimmung der römischen Naturdichter ist deswegen sentimentaler, ihre Schilderungen sind wortreicher und weniger wahr, als die ihrer griechischen Muster. Dann verstummte vor dem ascetischen Christenthum der ersten Jahrhunderte die Idylle mit dem Heldenliede und mit der poetischen Nachbildung des handelnden Lebens. Es war schon ein Erwachen des weltlichen Geistes, als die Troubadours, die Trouveres, Minstrels und Minnesänger wieder mit der Liebe auch den Frühling besangen, freilich kaum je den wirklich individuell erlebten und geschauten, nicht die Natur der Provence oder des Rheines, nicht das Meer oder die Alpen, sondern einen stereotypen, conventionellen Frühling, eine vorgeschriebene Composition von blauem Himmel, grünen Bäumen, blühenden Blumen und singenden Vöglein. Ein selbstständiges poetisches Leben gewann die Naturdichtung erst unter den Kämpfen des sechszehnten Jahrhunderts mit den erstarrenden Resten der mittelalterlich ritterlichen Bildung. Noch nie waren die streitenden Elemente der europäischen Bildung mit solchem Bewußtsein auf einander geplatzt, als in dem Jahrhundert Luther's, Shakespeare's, Bacon's, Elisabeth's, Philipp's II., Alba's, Loyola's und Katharina's von Medici. Die neu gewonnene Geistesbildung lieh ihre Waffen den Despoten, den Fanatikern, Intriguanten und Lüstlingen nicht weniger, als den Philosophen, Dich-

tern und Reformatoren. Der schnell wachsende Reichthum des westlichen Europa's vermehrte mit den Genüssen auch die Bedürfnisse. Das Goldfieber ergriff die Gemüther. Die Künste, herangeblüht im Dienste der Andacht, wurden von dem sinnlichen Genußleben nicht weniger erfaßt, als von der idealen Schönheitsbegeisterung, welche das Wiederaufleben der Antike begleiteten. Wie der frisch gewendete Boden eines neuen Landes trieb das sich verjüngende Europa in reicher Fülle neben einander die edelsten Blüthen und die Giftpflanzen der Bildung. Da fehlte es denn nicht an weicheren Seelen, welche aus dem wirren, aufregenden Treiben sich hinaus sehnten in den Schooß der Natur. Auch die Weltleute hatten wohl Stunden, in denen sie gern den Dichter hörten, der von goldenen, freien Tagen sang, von unschuldigem, ruhigem Glück, von dem Liebes- und Freiheitstraum der Jugend. Das durch die Entdeckungen gleichsam wirklich gewordene Wunderland der alten Dichtersage gab den durcheinander wogenden Stimmungen und Vorstellungen einen sinnlich greifbaren Halt; und so erhob sich denn mitten im Getümmel der politischen und religiösen Entscheidungskämpfe das Asyl der für Ruhe und Unschuld schwärmenden Seelen, das poetische Arkadien, wo die Rosen- und Myrthen-Gebüsche wiederhallten von den Sonetten und Kanzonen liebeseufzender Schäfer und von den zierlichen, kokett-sentimentalen Erwiederungen ihrer Schönen. Bezeichnend genug war Spanien, die Heimath der Etikette, der Kabinets-Politik, der Inquisition, der klassische Boden des geschraubtesten Hoftones, auch das Vaterland des modernen Schäfergedichts, und mit ihm Italien, die Herrscherin des eleganten Gesellschaftstons, der üppigen Mode, der Intrigue und des raffinirtesten Genusses. Im Jahre 1545 spielte man in Ferrara das erste Schäferdrama, das „Opfer“ des Agostino Beccaria. Den Höhepunkt der Ausbreitung aber erreichte dieser Geschmack im romanischen Süden zu Shakespeare's Zeit, mit der Erscheinung der „Diana“ des hispanisirten Portugiesen Montemayor und mit dem „Pastor fido“ des Italieners Guarini. Schnell genug fand dann die neue poetische Mode den Weg über die Alpen, die Pyrenäen und den Kanal. Frankreich machte die übersüße Speise durch einen pikanten Zusatz ächter gaîté gauloise seinem Gaumen genießbar. Die sentimentalen Schäfer machten dort nicht eher rechtes Glück, als bis Honoré d'Urfé in seiner Astrée die ganze Chronique scandaleuse seiner Heimath in arkadischer Hülle zum Besten gab. Auch die englische Dichtkunst brachte der neuen Ge-

schmacksrichtung ihren Tribut. Aber hier bemächtigte sich Shakespeare's poetische Urkraft der ausländischen Form und trieb die bösen Geister der Unnatur, der gespreizten Affectation, des krankhaften Gefühlsschwelgens aus, um in seinem Schäferlustspiel „Wie es Euch gefällt" die berechtigten und entwickelungsfähigen Lebenskeime dieser poetischen Gattung zu schöner Blüthe zu entfalten.

Den Stoff entnahm er dem Schäferroman „Rosalinde" von Lodge. Auch das Grundmotiv der zur Darstellung kommenden Stimmung ist der sentimentalen Schäferdichtung entlehnt: das Gefühl des Gegensatzes zwischen der verkünstelten, verdorbenen Gesellschaft und der frischen, heilkräftigen Natur. Nur daß bei dem dramatischen Dichter beide Seiten des Bildes klar und gegenständlich hervortreten, daß die verschwimmende Schilderung zu plastischer Darstellung sich steigert.

Ein Usurpator hat den rechtmäßigen Regenten, seinen eigenen Bruder, vom Throne gestoßen. Die souveräne Gewalt, die Quelle des Rechtes, ist vergiftet worden und eine böse Saat von Mißtrauen und Ungerechtigkeit ist dieser ersten Uebelthat entsprossen:

„Der Fürst ist launisch; was er ist, in Wahrheit,
Ziemt besser Euch, zu sehn, als mir, zu sagen."

So schildert der Hofmann le Beau seinen Gebieter dem jungen Orlando, dem Sieger im Ringkampf. Der Tochter des Herzogs geht die rauhe, mißgünstige Art ihres Vaters an's Herz, als jener den jungen, siegreichen Kämpfer anherrscht:

„Du würd'st mit deiner That mir mehr gefallen,
Wenn du aus einem andern Hause stammtest!"

Sie erhält bald mehr Ursache zum Kummer. Nicht lange mag in der Atmosphäre dieses Hofes ihre ideale Freundschaft mit Rosalinden, der Tochter ihres vertriebenen Oheims, gedeihen. Gerade die Liebenswürdigkeit seiner Nichte, ihr sanftes Dulden muß den Herzog beunruhigen. Es ist ihm nicht angenehm, „daß das Volk sie um ihre Gaben preist und sie beklagt um ihres Vaters willen." Sie wird bei Todesstrafe verbannt:

„Laß dir's genügen, daß ich dir nicht traue!"

Das ist die Begründung des Urtheils. — So vertritt der Herzog hier die Herzenshärte und Selbstsucht der großen Welt, im Gegensatz gegen die unverdorbene Natur, und ein würdiges Seitenstück gab ihm der Dichter in Oliver, des Freiherrn Roland de Bois ältestem Sohn. Neidisch auf die trefflichen Talente seines jüngern Bruders Orlando läßt er jenen

absichtlich ohne Erziehung unter den Knechten aufwachsen, und nicht zufrieden mit diesem geistigen Morde, schreckt er vor meuchelmörderischen Ränken nicht zurück, um die tausend Kronen, das Erbtheil des Bruders, nicht heraus geben zu dürfen. Seine schlaue Berechnung in der Verhandlung mit Charles, dem Ringer, von dessen Stärke er Orlando's Untergang hofft, unterscheidet sich in Anlage und Ausführung wesentlich von der leichten, phantastischen Motivirung in den idyllischen Partien des Stücks. Wir fühlen uns hier, wie am Hofe des Herzogs, vollständig auf dem Boden der treu gezeichneten Wirklichkeit. Und auch der wahre Familienzug des in Selbstsucht verkommenen Weltmannes darf dem Freiherrn nicht fehlen: der schnöde Undank gegen einen ausgenutzten, alt gewordenen Diener. „Packt euch mit ihm, alter Hund", ruft er bei Orlando's Vertreibung dem achtzigjährigen Adam zu, dessen Blicke ihm freilich oft genug eine unbequeme Erinnerung an seine Pflicht und an den letzten Willen seines Vaters gewesen sein mochten. Nachdem dann Orlando im Ringkampf wider Hoffen gesiegt, bebt Oliver vor offenbarem Morde nicht weiter zurück, und einen bezeichnenden Abschluß erhält die Schilderung dieses Hofkreises in der kurzen Scene zwischen ihm und dem regierenden Herzog. Friedrich, durch die Flucht seiner Tochter unangenehm überrascht, (in dem Roman des Lodge verbannt er sie selbst) wendet seinen Zorn gegen Oliver, den reichen Bruder des gleichzeitig davon gegangenen und deshalb verdächtigen Orlando. Oliver wird verbannt, seine Güter eingezogen, bis er den entflohenen Bruder zur Stelle schaffe. Und da der Edle sich nun entschuldigt:

„O kennt' eu'r Hoheit darin nur mein Herz!
Ich liebt im Leben meinen Bruder nicht!"

welch einen inhaltschweren Beitrag zur Naturgeschichte der Tyrannenpolitik enthält die Antwort des Herzogs:

„Schurk' um so mehr! — Schafft ihn zur Thür hinaus;
Laßt die Beamten dieser Art Beschlag
Ihm legen auf sein Haus und Länderei'n;
Thut in der Schnelle dies, und schafft ihn fort!"

Und wie hier der gewichtige Ernst der dramatischen Handlung gegen die sittlichen Grundlagen, so richten das ganze Stück hindurch die Pfeile des Witzes sich gegen die Thorheiten und Schwächen der von der Natur gewichenen vornehmen Welt. Sie ist die Zielscheibe für den heitern Spott des Narren wie für den grämlichen Sarkasmus des

Melancholikers, und die gesunderen Naturen drehen ihr wenigstens, wenn auch ohne Bitterkeit, sämmtlich den Rücken. Ein vollkommener Narrenspiegel für höfische Stutzer ließe sich ohne Mühe allein aus Probstein's Einfällen zusammen stellen. Welches Normalbild des gedankenlosen, vornehmen Gecken giebt gleich die köstliche Geschichte von dem Ritter, der bei seiner Ehre schwur, die Pfannkuchen wären gut, und bei seiner Ehre schwur, der Senf wäre nichts nütze! „Er hatte Unrecht und doch hatte er nicht falsch geschworen — denn da er den Schwur that, hatte er entweder niemals Ehre besessen, oder sie doch längst weggeschworen, ehe ihm jener Senf und jene Pfannkuchen zu Gesicht kamen!“ Und bei alledem ist er ein Mann, „den der Herzog liebt!“ Und wie hier die Bedachtsamkeit und Wahrhaftigkeit der Kavaliere, so wird später die Krone ihrer Tugend, ihr ritterlicher Kampfmuth behandelt, in der famosen Duell-Geschichte von der siebenmal zurückgeschobenen Lüge. Selbst aus der „offenbaren Lüge“ kann der gut geschulte Ritter comme il faut sich noch ohne Blutvergießen heraus ziehen und zwar mit einem einfachen „Wenn.“ Probstein hat erlebt, daß sieben Richter einen Streit nicht ausgleichen konnten; „aber als die Parteien zusammen kamen, fiel dem Einen nur ein „Wenn“ ein. Z. B. Wenn Ihr so sagt, so sage ich so — und sie schüttelten sich die Hände und machten Brüderschaft. Das „Wenn“ ist der wahre Friedensstifter, ungemeine Kraft in dem Wenn!“

Wenn die höfische Welt sich solche Angriffe in ihrer festesten Burg, in dem unnahbaren Heiligthum der mystischen Ritterehre gefallen lassen muß, so kann man denken, was sie auf den schwächern Punkten ihrer Stellung zu leiden hat. Probstein ist in der Lage, kühnlich den Charakter des Hofmannes in Anspruch zu nehmen, denn ganz abgesehen von dem bis zur „bedingten Lüge“ getriebenen Ehrenhandel: so „hat er nicht blos eine Menuet getanzt und den Damen geschmeichelt, sondern er hat drei Schneider zu Grunde gerichtet, er ist politisch gegen seinen Freund und geschmeidig gegen seinen Feind gewesen.“ In scharfem Humor spricht er kraft des Privilegiums der scheckigen Jacke die Grundsätze offen aus, nach denen die Stutzer im seidenen Wamse so gut wie die Richter im Talar zu handeln gewohnt sind. Und damit jede Stelle der Zielscheibe ihren Schuß erhalte, darf endlich auch die äußere höfische Sitte dem Schicksal der höfischen Moral nicht entgehen. Der plumpe Schäfer Corinnus platzt mit der Bemerkung heraus:

„Was bei Hofe gute Sitten sind, die sind so lächerlich auf dem Lande, als ländliche Weise bei Hofe zum Spotte dient!“ Und was Probstein hiegegen über die schwitzenden, bisam-duftenden Hände bemerkt, die man bei Hofe zu küssen pflegt, ist schwerlich geeignet für seine Ausfälle gegen die „Kavalier-Parole“ und die „noble Courage“ ihm Verzeihung zu schaffen.

Und auf diesem dunkeln Hintergrunde des nicht mit sentimentalen Klagen und taftenen Phrasen, sondern mit den energischen Farben der Wirklichkeit gezeichneten Weltlebens zaubert der Dichter nun ein Bild sorgloser, gesunder Natur-Existenz hervor, so frisch und heiter, als es einem ermatteten Städter beim Eintritt in Wald und Gebirg jemals die Brust erquickte. Ein würziger, erfrischender Waldgeruch, ein belebender Gebirgshauch durchweht so recht eigentlich diese Scenen, in deren Lob die Freunde Shakespeare's von je sich zusammen fanden. — Wie die Geächteten der englischen Volkssagen, wie Robin-Hood und seine Gesellen vergessen der vertriebene Herzog und seine treugebliebenen Freunde im Schatten des Ardenner-Waldes Verlust und Kränkung, Ehrgeiz und Habsucht, mit ihrem Gefolge von Kummer und Noth:

„Unter des Laubdachs Hut
Wer gerne mit mir ruht,
Und stimmt der Kehle Klang
Zu muntrer Vögel Sang:
Komm' geschwinde! geschwinde! geschwinde!
Hier nagt und sticht
Kein Feind ihn nicht,
Als Wetter Regen und Winde.
Wer Ehrgeiz sich hält fern,
Lebt in der Sonne gern,
Selbst sucht, was ihn ernährt
Und was er kriegt verzehrt:
Komm' geschwinde! geschwinde! geschwinde!
Hier nagt und sticht
Kein Feind ihn nicht,
Als Wetter, Regen und Winde.“

So klingt ihr Gesang. Das ächte, volksthümliche Lied, wie Shakespeare es in seinen Lustspielen so gern und so glücklich anwendet, ist der natürlichste Ausdruck dieser idyllischen Stimmung.

Nur — und wir kommen hier auf einen wesentlichen Punkt — daß man es nicht zu buchstäblich nehme mit den Worten: „Wer selbst sucht, was ihn nährt, und was er kriegt, verzehrt!" — Diese ganze, am Busen der Natur von den Stürmen des Lebens ausruhende Gesellschaft macht denn doch wesentlich den Eindruck von unabhängigen Leuten, welche die Freuden eines einfachen Lebens genießen, ohne dessen Entbehrungen ernstlich zu tragen. Das Leben in Wald und Höhle, bei Jagd, Liedern und Becherklang ist ihnen, was dem bestäubten, erhitzten Wanderer das kalte Bad, was dem Uebersättigten die den Appetit weckende Bewegung. Von wirklicher Noth und Anstrengung ist nirgend die Rede. Der Herzog hält gastliche Tafel, wie einst am Hofe; nur der unnütze Glanz fällt fort. Wir bekommen einen Eindruck, wie von dem fröhlichen Aufathmen, von der ruhigen, einfachen und doch so energischen und elastischen Lebensfreude einer gut zusammengesetzten Bade- oder Reisegesellschaft, die zu behaglicher Theilnahme einladet. Als heilsame Arzenei für lebenskräftige, aber vorübergehend verstimmte Naturen giebt uns der Dichter diese ganze duftige Romantik, aber auch entfernt nicht als das sentimental herbeizusehnende Urbild eines in der Gesellschaft zu Grunde gegangenen Normalzustandes. Was die Schäfer und Schäferinnen der conventionellen Pastoral-Poesie in ihrem Wesen sind, ohne es scheinen zu wollen, nämlich Flüchtlinge aus der verbildeten Gesellschaft, welche für eine Weile eine Art Fest- und Masken-Freiheit genießen, dafür giebt Shakespeare einfach und aufrichtig seine romantischen Bewohner des Ardenner-Waldes. Und gerade darum trifft er den rechten Ton dieser sorglosen, freien Natur-Existenz, der bei den idealisirten Schäfern der Spanier, Italiener und Franzosen doch nur wieder von einer andern Art gekünstelter Umgangsformen verdrängt wird. Ein Blick auf das lehrreiche Charakterbild des Melancholikers Jaques und auf die eigentliche, dem herzoglichen Gefolge gegenüber gestellte Hirtenwelt wird das noch deutlicher machen.

Es ist nämlich bezeichnend für die hier vorliegende Auffassung der romantisch-poetischen Welt, daß innerhalb ihres Zauberkreises die Individualität des Charakters keinesweges, etwa wie im Sommernachtstraum, gegen die elementaren Einflüsse zurück tritt. Die plötzliche Bekehrung der beiden Bösewichter des Drama's beim Eintritt in die Einöde könnte dagegen zu sprechen scheinen. Aber sie wird reichlich aufgewogen durch die durchaus scharfe und logische Durch-

führung Orlando's und Rosalinden's, Probstein's und vor Allem des melancholischen Jacques.

Augenscheinlich ist der Letztere der Einzige unter den Freunden des Herzogs, dessen in der Gesellschaft durch und durch verstimmtes Wesen allen Einflüssen der Natur, der Einsamkeit und der Freundschaft auf's Hartnäckigste widersteht. Es ist wohl über wenige Shakespeare'sche Charaktere so viel wunderliches Zeug geredet worden, als über diesen brummenden und weinenden, zankenden, neckenden, und im Grunde doch sehr gutmüthigen Misanthropen. Die englischen Beurtheiler haben meist eine Vorliebe für sein spleeniges Wesen. Er ist ihnen der verkannte, betrogene Menschenfreund, der seine übereilten Jugendneigungen theuer bezahlen mußte und nun in einer feinen Mischung von Schwermuth, Menschenhaß und krankhafter Empfindsamkeit, mit einem Zusatz von sarkastischem Humor vergeblich den Trost der Einsamkeit sucht. In Deutschland hat man ihn lange als eine Art von Gefäß für die sonst nicht unterzubringenden barocken, resp. feinen und scharfsinnigen Einfälle des Dichters genommen, wie das ganze Lustspiel für eine heitere Selbstironie, in welcher Shakespeare die Gesetze seiner eigenen Kunst parodire. Gervinus faßt ihn von der moralischen Seite, auf die Worte des Herzogs sich stützend:

„Denn du bist selbst ein wüster Mensch gewesen,
So sinnlich, wie nur je des Thieres Trieb,
Und alle Uebel, alle bösen Beulen,
Die du auf freien Füßen dir erzeugt,
Die würd'st du schütten in die weite Welt."

Sonach würde Jaques es anschaulich machen sollen, wie ein verderbtes Herz auch in der Natur keine Heilung findet, wie alle Heilung der Seele von innen herauskommt und durch Ort und äußere Verhältnisse nimmer geschafft werden kann. Wir würden dieser Ansicht unbedingt beitreten müssen, wenn nicht Oliver's plötzliche Bekehrung zum redlichen, braven Schäfer sich eben so gut als Beweis für eine entgegen gesetzte Tendenz des Dichters deuten ließe, und wenn der Herzog von den Sünden des Jaques nicht als von längst vergangenen Dingen spräche, während er thatsächlich den schmollenden Grübler ganz gerne hat und ihn augenscheinlich durchaus nicht für schlecht und bösartig hält. Unsers Erachtens liegt die Quelle von Jaques' unheilbarem Trübsinn nicht in der Verderbniß seines Herzens, sondern in seiner Blasirtheit, in einer Abspannung, die ihn unfähig macht für

jede positive Erfassung des Lebens. Und über die spezielle Ursache dieser moralischen Krankheit läßt uns Shakespeare hier durchaus nicht im Zweifel. Der Charakter des Jaques enthält vielmehr des Dichters Verdict über eine Verirrung des Genuß- und Bildungstriebes, die seitdem in der Welt mächtig um sich gegriffen hat, und welche Shakespeare schon bei den Engländern des sechszehnten Jahrhunderts oft genug bemerkte, um sie wiederholt zum Gegenstande seiner Satire zu machen.

„Ich habe weder des Gelehrten Melancholie," — sagt Jaques zu Rosalinden — „die Nacheiferung ist; noch des Musikers, die phantastisch ist; noch der Frauen, die zierlich ist; noch des Liebhabers, die das Alles zusammen ist: sondern es ist eine Melancholie nach meiner Weise, aus mancherlei Ingredienzen bereitet, von mancherlei Gegenständen abgezogen — und wirklich die gesammte Betrachtung meiner Reisen, deren öftere Ueberlegung mich in eine höchst launische Betrübniß einhüllt."

Wer wäre je einem jener Reise-Originale begegnet, die aus Abneigung gegen jedes bindende, bleibende Verhältniß, wenn nicht gar aus Oekonomie, Jahre hindurch ziel- und zwecklos Gasthäuser, Coupé's, Museen und romantische Berggipfel unsicher machen — und erblickte hier nicht den Ariadnefaden in dem Labyrinth der seltsamen Einfälle des melancholischen Gentleman! Es ist augenscheinlich diese Art des Reisens, eine der entnervendsten Formen einer bloßen Genuß-Existenz, welche dem armen Jaques endlich die Fähigkeit geraubt hat, sich unbefangen irgend einem Eindruck zu öffnen. Wenn die Beobachtung und die Erkenntniß die That ersetzen und das Leben ausfüllen soll, so muß sie eben zur geregelten, durch ein erreichbares und klar erkanntes Ziel zusammen gehaltenen und gespornten Arbeit werden. Dem Zufall überlassen und lediglich aufgefaßt als Gegenstand des Genusses, den die Abwechselung würzt, führt sie bald genug zur Blasirtheit, und gegen diese hilft freilich nicht Einsamkeit und Ruhe, sondern lediglich Arbeit, Noth und Gefahr. Eine solche zwecklose, resultatlose und darum mit sich und aller Welt unzufriedene Existenz hat denn auch Rosalinde offenbar im Auge, wenn sie jenem entgegnet:

„Ein Reisender? Meiner Treu, ihr habt große Ursache betrübt zu sein. Ich fürchte, ihr habt eure eigenen Ländereien verkauft, um anderer Leute ihre zu sehen. Viel gesehen haben und Nichts besitzen, das kommt auf reiche Augen und arme Hände heraus."

Und dann:

„Fahrt wohl, mein Herr Reisender! — Seht zu, daß ihr lispelt und seltsame Kleidung tragt, macht alles Ersprießliche in eurem Lande herunter, entzweit euch mit euren Sternen, und scheltet schier den lieben Gott, daß er euch kein anderes Gesicht gab: sonst glaub' ich euch's kaum, daß ihr je in einer Gondel gefahren seid."

Denn aus Venedig holte man damals, wie jetzt aus Paris, das Recht, sich überall mit Anstand zu langweilen und gutmüthigen Leuten zu imponiren mit der tiefsinnigen Bemerkung, daß es nichts Neues unter der Sonne gebe! — So findet denn Jaques, der gereiste, erfahrene, geistreiche Gentleman, die Waldeinsamkeit natürlich ebenso abgeschmackt, als das Hofleben. Dem fröhlichen Liede seiner Genossen antwortet er in diesem Sinne mit einer Probe seines Dichter-Talents:

„Besteht ein dummer Tropf
Auf seinem Eselskopf,
Läßt seine Füll' und Ruh,
Und läuft der Wildniß zu:
Duc ad me! Duc ad me! Duc ad me!
Hier sieht er mehr
So Narr'n wie er,
Wenn er zu mir will kommen her."

Seine Art ist es nicht, wie des Herzogs, „die süße Frucht der Widerwärtigkeit zu brechen, die gleich der Kröte, häßlich und voll Gift, ein köstliches Juwel im Haupte trägt." Wie sollte der erfahrene, gelehrte Mann sich herab lassen, in Steinen Lehre, Schrift im Bach und Gutes überall zu finden? Dafür legt er sich nieder im Schatten der Eiche und philosophirt beim Anblick des blutenden Hirsches über die sündliche Mordluft der Jäger, bei der Flucht des hinzu kommenden, um den todtwunden Kameraden wenig bekümmerten Rudels über menschliche Selbstsucht und Härte des Herzens. Dies ist überhaupt der Eindruck, den er vom Leben empfangen, da er ihm eben als selbstsüchtiger, superkluger, genußsüchtiger Zuschauer beiwohnte, nicht als ein ernst und rüstig kämpfender Mitstreiter. Denn es ist auch eine von den Segnungen unverdrossener, rüstiger Arbeit, daß sie das Gefühl wohlthätig abstumpft gegen den unvermeidlichen Zusammenstoß mit der feindseligen oder doch gleichgültigen Selbstsucht der großen Menge. Die Verhältnisse verlieren eben nur in dem Maße die

Macht über das Selbstbewußtsein der Person, als diese ihren berechtigten Forderungen freiwillig sich hingiebt und in rüstiger Einwirkung auf die Außenwelt die gefährliche Beobachtung des eigenen Gefühls möglichst beschränkt. Einem Grübler wie Jaques ist es nicht gegeben, ohne Bitterkeit einzustimmen in den entschlossen-resignirten, aber durchaus nicht verzagten Rundreim der Genossen:

„Heisa! singt heisa! den grünenden Bäumen!
Die Freundschaft ist falsch und die Liebe nur Träumen!"

Ihm ist das Leben eine Bühne, deren schlechte Schauspieler er freilich mit der Feinheit und Schärfe des geübten Kritikers schildert:

„Zuerst das Kind,
Das in der Wärt'rin Armen greint und sprudelt;
Der weinerliche Bube, der mit Bündel
Und glattem Morgenantlitz, wie die Schnecke
Ungern zur Schule kriecht; dann der Verliebte,
Der wie ein Ofen seufzt, mit Jammerlied
Auf der Geliebten Brau'n; dann der Soldat,
Voll toller Flüch', und wie ein Pardel bärtig,
Auf Ehre eifersüchtig, schnell zu Händeln,
Bis in die Mündung der Kanone suchend
Die Seifenblase „Ruhm." Und dann der Richter,
In rundem Bauche, mit Kapaun gestopft,
Mit strengem Blick und regelrechtem Bart,
Voll weiser Sprüch' und neuester Exempel,
Spielt seine Rolle so. — Das sechste Alter
Macht den besockten, hagern Pantalon,
Brill' auf der Nase, Beutel an der Seite;
Die jugendliche Hose wohl geschont,
'Ne Welt zu weit für die verschrumpften Lenden.
Der letzte Akt, mit dem
Die seltsam wechselnde Geschichte schließt,
Ist zweite Kindheit, gänzliches Vergessen,
Ohn' Augen, ohne Zahn, Geschmack und Alles!"

Wir haben hier in klassischer Form den Katechismus des alternden, blasirten Genußmenschen, den zuletzt alle Kenntnisse, alle Erfahrung, aller scharfer Witz, mit dem er „über alle Erstgeburt Aegyptens lästert", vor dem Ueberdruß an der eigenen Art und vor der Beurtheilung durch alle gesunden und frischen Naturen nicht schützen kann.

Für ihn hat auch Einsamkeit und Natur keine Hülfe. Als zuletzt Alles in die gewohnten Bahnen des Lebens und der Thätigkeit fröhlich zurück kehrt — sucht er die Gesellschaft des fromm gewordenen Tyrannen. „Von solchen Neubekehrten lasse sich Viel lernen" — mit diesen Worten nimmt der reisende, superkluge Menschenkenner zu neuen Studien seiner unerquicklichen Wissenschaft den wenig tröstlichen Anlauf.

So wahrt hier das Lebensgesetz der gesitteten Gesellschaft mitten in dem romantischen Arkadien seine geheiligten Rechte. Und wenn schon hier die durchaus geistige und ihrer Zwecke bewußte Kunst des britischen Dichters über die conventionelle Färbung der entlehnten südlichen Formen sich weit erhebt, so verwandeln die eigentlichen Schäfergestalten dieses Lustspiels viele Scenen desselben vollends in eine ergötzliche Parodie der sentimentalen Pastoraldichtung.

Corinnus, der arme Knecht des geizigen Herrn, der praktische, nüchterne, redliche Kerl, mit ehrlichem Herzen und fettigen, theerfleckigen Händen, neben ihm das häßliche Käthchen, vertreten sehr handgreiflich die Wirklichkeit des realen Schäfer- und Landlebens neben den poetischen Hirten, die Nichts zu thun haben, als Verse zu schmieden und sich anzuseufzen. Und was diese letztern anbetrifft, so können ihre Liebesschwüre, ihre poetischen Phrasen, schließlich ihr Schicksal, auch den enthusiastischsten Romantiker über den Schalk nicht täuschen, der hier über diesen ganzen schwülstigen Ungeschmack sich lustig macht. Die schmachtende Ergebenheit des Silvius, sein Briefträgerdienst zwischen seiner grausamen Schönen und dem begünstigten Nebenbuhler, — und dem gegenüber der alberne Kokettenstolz Phöbe's, der Hirtin mit dem Rabenhaar, den kohlschwarzen Brauen, den Glaskugel-Augen, der Milchrahm-Wange, und — den lederfarbigen Händen, ihre Verspottung durch den verkleideten Jägerburschen — wie bedürfte Alles das noch eines Wortes der Erklärung! Von allen den idealen Gestalten des romantischen Schäfergedichts bleibt eben bei Shakespeare Nichts übrig, als eine Schaar fröhlicher Gesellen, die sich nach Gefahr und Noth im Grünen die Grillen vertreiben, um für neue Thätigkeit sich zu stärken — und ein paar gelungene Karrikaturen des ganzen, über-poetischen Unfuges.

Und um nun Leben, Interesse, Bewegung in die reiche und bedeutungsvolle Scenerie seines Lustspiels zu bringen, machte der Dichter sie zum Schauplatz für die Thaten und Schicksale zweier Pracht-Ge-

stalten aus dem vollen, frischen Kern edelsten Jugendlebens: die eine leider nur, wenn auch vortrefflich, skizzirt, die andere in sorgfältigster Ausführung, geben sie den luftigen, phantastischen Formen des Pastoral-Gedichtes den soliden Inhalt eines ächt Shakespeare'schen Charaktergemäldes. Beide, Orlando und Rosalinde, sind vom Glücke so stiefmütterlich bedacht, als reich ausgestattet von der guten Mutter Natur. Beide bieten entschlossen dem Schicksal die Stirne und besiegen leicht, fast spielend, seine feindseligen Launen — und so giebt die Krönung ihrer reinen, innigen Jugendliebe, des wahren Gegensatzes gegen sentimental-geziertes Schmachten und Seufzen, dem Ganzen die erfreulichste und entsprechendste Lösung.

Orlando ist ganz ein Urbild männlicher Jugendkraft, die aus eigenen Mitteln den Mangel der Schule reichlich ersetzt. Von seinem pflichtvergessenen Bruder absichtlich vernachlässigt, fühlt er den Geist seines Vaters gegen diese Knechtschaft sich regen. Da er nichts Besseres hat lernen können, beschließt er, wenigstens im Ringkampf gegen einen gefürchteten Gegner seine Kraft und seinen Muth zu Ehren zu bringen. Dabei ergreift ihn die Frauenliebe wie eine Macht aus einer andern Welt, und gleichzeitig dringt Unglück und Gefahr auf ihn ein. Der eigene Bruder droht ihm den Tod. Er gedenkt ihm zu trotzen, auf die Gefahr hin zu erliegen: denn sein Herz gewöhnt sich schwer an den Gedanken eines rücksichtslos-abenteuernden Lebens. Da bietet sich Rettung durch Adam, den redlichen Diener, „in dem der treue Dienst der alten Zeit ihm erscheint, da Dienst um Pflicht sich mühte, nicht um Lohn," und er zieht hinaus mit dem Alten, sein Glück zu versuchen. Aeußerste Noth des vom Hunger erschöpften Getreuen treibt ihn dann im Ardenner-Walde zu gewaltsamer, Nichts als das Bedürfniß achtender That. Aber da des Herzogs Milde bereitwillig Hülfe gewährt, berührt er, selbst von Entbehrungen ermattet, keinen Bissen, bis er den sterbenden Diener gerettet. Noch einmal muß seine Kraft und seine Herzensgüte sich in schwerer Prüfung bewähren. Er kämpft mit dem hungrigen Löwen um das Leben jenes Bruders, der ihn in's Elend gejagt — und nach Alle dem können wir denn ebensowohl wie seine Rosalinde ihm die schlechten Verse verzeihen, mit denen er Eichen und Weißdornbüsche behängt. Ihr falscher Galopp bringt sein Herz und seinen Kopf in ernsten Dingen nicht aus dem Takt. Die reine, köstliche Jugendliebe allein wahrt ihr Privilegium, indem sie seinen Geschmack ein wenig verdreht. Dem blasirten Men-

schenkenner Jaques gegenüber bleibt er, im Paroxysmus der Leidenschaft, ein ganzer Mann, mit klarem Blick und gesundestem Urtheil. Auf jede Grobheit des geistreichen Herrn hat er einen feinen, treffenden Stich in Bereitschaft — und da Jener ihn auffordert, ihm beizustehen in Schmähung der Welt, wie treffend erwiedert er: „Ich will kein lebendiges Wesen in der Welt schelten, als mich selbst, an dem ich die meisten Fehler kenne!"

In Rosalinde aber begrüßen wir eine jener köstlichen Frauengestalten, wie sie nach Shakespeare wohl nur noch Göthe der Natur abgelauscht hat. Sie nimmt eine glänzende Stelle ein unter den weiblichen Idealen, durch welche der Dichter in den Werken seiner Reife für manche scharf und düster gehaltenen Frauenbilder seiner Jugendarbeiten reichlich entschädigt.

Am Hofe des Usurpators von Celia, dessen Tochter, zurück gehalten, findet die Eröffnung der Handlung sie in der eigenthümlichen Lage eines Mädchens, welches die Freundin dem Vater vorzieht, so wie auch in der Folge ihr Verhältniß zu dem letztern nicht in den Vordergrund tritt. Lange lebt sie verkleidet im Walde, ohne den vertriebenen Herzog aufzusuchen, und da sie sich endlich erkennen, ist von einer zärtlichen Scene zwischen ihnen garnicht die Rede. Die Sache hätte ihre befremdende, vielleicht verletzende Seite, erführen wir nicht, daß die Mädchen noch Kinder waren, als man den Herzog vertrieb — und befände Rosalinde während ihres Aufenthaltes im Walde sich nicht in einem Stadium gründlicher Verliebtheit, das unter solchen Umständen auch wohl festere Verhältnisse lockert.

Am Hofe gewinnen ihr ergebenes Dulden, ihre Bescheidenheit, belebt durch einen vom Unglück nicht geknickten Humor, die Herzen des Volkes und ihrer ganzen Umgebung. Es ist eine wunderliebliche Idylle reinen, jugendfrischen Mädchenlebens, welche der Dichter in den Gesprächen der beiden Freundinnen uns vorführt. Aber auch hier duldet das Schicksal keinen dauernden Frieden. Kaum hat Celia durch das großmüthige Versprechen dereinstiger Rückgabe des Landes scheinbar auch das letzte Wölkchen verscheucht, als der doppelte Sturm der Liebe und des Unglücks Rosalindens Herz auf die Probe stellt. Und beide Angriffe wecken in diesem unberührten Heiligthum jungfräulichen Seelenfriedens eine fast männlich-thätige Kraft, welche diese Hauptfigur des Shakespeare'schen Schäferdrama's gegen alles Sentimentale und Verhimmelte sofort in den entschiedensten Gegensatz stellt. Durch

Zeit und Umstände gedrängt, unter dem ersten Druck der erwachenden Empfindung, giebt sie dem schüchternen, unerfahrenen Geliebten Beweise der Gunst, die bedenklich wären — wenn das feinste, weibliche Zartgefühl im weitern Verlauf der Handlung sie nicht vor jeder Mißdeutung schützte. Nun folgt die Verbannung durch den neidischen Herzog. Das Asyl der Kindheit schließt sich hinter der durch die erste Liebe zu dem Ernst des Lebens erweckten Jungfrau. Aber die Freundin bleibt ihr treu, und in Rosalinde erwacht der kecke Lebensmuth einer Porcia im Angesicht der Gefahr. In Jägertracht übernimmt sie Celia gegenüber die Rolle des männlichen Beschützers, nur schwach secundirt durch den Clown; im Ardenner-Walde ordnet sie den Guts-Kauf und die Wirthschaft, nimmt den Corinnus in Dienst, spricht der todtmüden Freundin Muth zu, so sehr sie selbst dessen bedürfte. Und dabei ist diese thatkräftige Seite ihrer Anlage weit entfernt, in ihr ächt weibliches Gefühl den geringsten Mißton zu bringen. Ihre Freude über Orlando's Liebe ist nicht größer, als ihre jungfräuliche Abneigung, sie zu gestehen. Was sie im Drange der Gefahr, unter mißwollenden Beobachtern entschlossen that, dazu werden die Schatten des Waldes, die bequemste Gelegenheit, die ganze bezaubernde Ruhe einer sichern, sorglosen Einsamkeit sie sobald nicht vermögen. Aber es macht ihr Freude, in sicherer Verkleidung sich an der Leidenschaft des Geliebten zu laben; das erste, versäumte Stelldichein bringt sie in komische Verzweiflung, und die Nachricht von Orlando's Heldenthat, der Anblick seines Blutes brechen dann wie billig das Eis und führen, von äußern Glücksfällen begünstigt, Alles einer frohen Entscheidung zu, wie sie das Festspiel verlangt. So vereinigen sich hier die Schatten einer von Selbstsucht beherrschten Gesellschaft und das helle Sonnenlicht der Gemüthsfrische und Charaktertüchtigkeit auf dem Hintergrunde des romantischen Zauberlandes zu dem mannigfaltigsten und heiter-bedeutendsten Bilde. Und das bunt-gefüllte Füllhorn seines Humors schüttete der Dichter als glänzenden Festschmuck über das Ganze aus, indem er die Rolle des Clown hier zu einem wesentlichen Elemente des Lustspiels erhob, fast an die Bedeutung des Chors in der antiken Komödie erinnernd.

Es ist dieser Rolle gegangen, wie der des Jaques. Sie ist für die Kritik vielfach ein Stein des Anstoßes geworden, und doch dürfte es nicht schwer fallen, ihr Bild deutlich und mit überzeugender Sicher-

heit zu gestalten, wenn man, aller willkürlichen Deutelei sich entschlagend, sich besonnen an das thatsächlich Vorliegende hält.

Probstein, der Narr, kann vor Allem seine bäuerische Herkunft und seine scheckige Ritterschaft im Leben wie auf der Bühne nimmer verleugnen. Niedriger Stand und Mangel gelehrter Schulbildung (oder doch deren geschickte Verleugnung) konnten eben allein den Hofnarren des sechszehnten Jahrhunderts jene neutrale Stellung, jene unbedingte Freiheit des Wortes, jenes Privilegium der Grobheit verschaffen, auf dem ihre Thätigkeit vornämlich beruhte. Wie hätte auch der stolze Hofadel, wie hätten Könige und Fürsten sich derbe Wahrheiten gefallen lassen aus einem Munde, der auf eine Art von geistiger Ebenbürtigkeit irgendwie Anspruch gemacht hätte! Ja, ein geschickt angenommener Schein selbst der Dummheit, eine kluge Maskirung des Mutterwitzes war durchaus nothwendig, um der verletzten Größe jederzeit den ehrenvollen Rückzug hinter den Wall der ruhigen Verachtung offen zu halten. So gewöhnten die Narren großer Herren jene, zum Theil stehenden, albernen Redensarten, jene Wortverdrehungen und kindischen Späße sich an (oder vielmehr sie behielten sie bei aus der untersten Sphäre populärer Komik), an denen manche Ausleger sich seitdem überflüssiger Weise den Kopf zerbrochen haben, als an den harten Schalen ganz besonderer, tiefsinniger Weisheit.

Ein Beispiel:

„Wie gefällt euch dies Schäferleben, Meister Probstein?“ fragt Corinnus.

Und Probstein erwiedert:

„Wahrhaftig, Schäfer, an und für sich betrachtet, ist es ein gutes Leben, aber in Betracht, daß es ein Schäferleben ist, taugt es Nichts. In Betracht, daß es einsam ist, mag ich es wohl leiden, aber in Betracht, daß es stille ist, ist es ein sehr erbärmliches Leben. Ferner, in Betracht, daß es auf dem Lande ist, steht es mir an; aber in Betracht, daß es nicht am Hofe ist, wird es langweilig“ rc.

An diesen Galimathias, dieses Hans-Wurst-Geschwätz, sichtlich auf Verblüffung des Schäferknechtes berechnet, knüpft nun ein berühmter Erklärer seine ganze Auffassung des Stücks. Er liest aus jenem sublimen Unsinn den an sich ganz vortrefflichen Satz heraus: „Keine Umgebung kann uns glücklich oder unglücklich machen — sondern Zufriedenheit und Unzufriedenheit tragen wir mit uns im Herzen.“ So läßt sich freilich Vieles ein-, aus- und umdeuten, je nach Bedürfniß.

Aehnlich geht es in der romantischen Kritik dem Liebeshandel Probstein's mit dem häßlichen Käthchen. Er soll die Liebes-Ueberschwänglichkeit der übrigen Paare ironisiren. Dasselbe müßte denn auch von jedem Bedienten im Lustspiel gelten, der im fünften Akt Knall und Fall das Kammermädchen der ersten Liebhaberin ehelicht. Uns scheint die Sache viel einfacher zu liegen: Der Narr, entfernt von aller ironischen Tendenz, kann eben seinen angeborenen und anerzogenen Geschmack nicht verleugnen. Sein Benehmen gegen das häßliche Schätzchen ist eine Mischung von der Grobheit des Bauertölpels und von der Suffisance des Lakaien, der nicht ohne Nutzen für seine Kenntnisse und seine Manieren hinter den Stühlen vornehmer Leute gestanden hat. Inmitten einer, seiner Natur durchaus fremden Gesellschaft, beobachtet er scharf, kritisirt, was ihm in den Weg kommt, leiht gelegentlich dem derben Menschenverstande gegenüber vornehmer Verbildung seine Zunge und vergißt dabei nicht, vorsichtig für seinen Rücken zu sorgen. Seine Thorheit ist einfach „das Stellpferd", hinter dem er seinen Witz abschließt. Es wäre sehr gutmüthig, wenn wir (mit andern Erklärern) seiner treuherzigen Versicherung über die Unbewußtheit und Harmlosigkeit seines Treibens vertrauten: „Ich werde meinen Witz nicht eher gewahr werden, als bis ich mir die Schienbeine daran zerstoße." Man bedenke nur die Veranlassung dieser Worte: Probstein erzählt eben die Extravaganzen seiner eignen Jugendliebe: wie er das Waschholz seiner Geliebten küßte, mit einer Erbsenschote schön that u. s. w. „Alle sterblich Verliebten sind von Natur Narren", lautet der Schluß seiner Rede. Rosalinde fühlt sich getroffen und bildet sich ein, Probstein habe ehrlich geredet und an sie nicht gedacht. Nicht für Probstein's Intentionen, sondern für ihre eignen Gedanken über jenen, sind daher ihre Worte maßgebend: „Du sprichst klüger, als du selber gewahr wirst", — und man braucht wahrlich kein Romantiker zu sein, um in jener Redensart vom Schienbein den Spott gegen die verliebte Herrin deutlich zu fühlen. So hat es denn auch keine Gefahr mit Celia's Bemerkung: „Probstein sei ein Einfältiger, zum Schleifstein für den Witz der Klugen geschaffen." Weit eher dürfte Probstein selbst Recht behalten mit dem Wort: „Seit das Bischen Witz, was die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden ist, macht das Bischen Narrheit, was weise Leute besitzen, große Parade." Seine treffliche Kritik der höfischen Sitten wurde schon mehrfach hervorgehoben. Auch die Liebenden müssen ihm

ihre Zeche zahlen, wenn er den Butterfrauen-Trab ihrer Verse auf's Unbarmherzigste glücklich genug parodirt; bei alledem aber ist der gutmüthige Grund seines Wesens nicht zu verkennen. Einen schlechten Kerl hätten Rosalinde und Celia sich sicher nicht zum Begleiter, zum Trost auf ihrer Irrfahrt erlesen und ein solcher wäre den Verbannten wohl auch schwerlich gefolgt. Es ist eben der personificirte, scharf sehende, unbestechliche, aber auch rohe, leichtsinnige und nicht selten alberne Humor des unverdorbenen aber auch ungeschliffenen Volks, der in der scheckigen Jacke seinen Einzug hält in den Kreis des vornehmen Lebens. Die Handlungen der Staatspersonen begleitet er mit einer fortlaufenden, eben so unwirksamen als scharfen und unerbittlichen Kritik — und indem er selbst von den Fehlern angesteckt ist, welche er verspottet und tadelt, entschädigt er die Verspotteten auf seine Kosten und mildert den Ernst der scharfen Satire zu der menschlichheitern Stimmung des ächten Humors. Wir werden in „Was Ihr wollt" Gelegenheit finden, denselben Grundzügen dieser Gestalt in noch feinerer Durchführung zu begegnen.

Neunundzwanzigste Vorlesung.

Was Ihr wollt.

„Was Ihr wollt", das heiterste und sinnigste Erzeugniß der Shakespeare'schen komischen Muse, wurde von den englischen Kritikern lange als die letzte Arbeit des Dichters bezeichnet. Scharfsinnige Deutung einzelner Stellen schien es hier einmal recht augenscheinlich über die ästhetische Auffassung des Ganzen davon zu tragen, welche die Schöpfung dieses von frischestem Lebensmuth übersprudelnden Lustspiels weit eher der blühenden Vollkraft des auf der hohen Fluth des Erfolges siegesfroh dahinsegelnden Mannes zutrauen mochte, als etwa dem letzten Aufflackern entschwindender Jugendfrische in dem Herzen des frühzeitig gealterten Dichters. Man stützte sich auf Fabio's Worte: „Er wolle seinen Antheil an dem Spaß (an der Mystification Malvolio's) nicht hingeben für eine Pension von 1000 Pfund, zahlbar durch den Großmogul, (oder den Sophy, im englischen Texte). Nun erschien im Jahre 1613 eine „Persische Reise" von Sir Anthony Shirley, und Robert Shirley, der Bruder des Anthony, kam im October 1611 als Gesandter des Sophy mit einer persischen Prinzessin, seiner Gemahlin, nach London und reiste im Jahre 1613 wieder ab. Was war also natürlicher, als daß ein volksthümlicher Dramatiker auf Zustände und Personen anspielte, die alle Welt in frischem Gedächtniß hatte? Eine Wiederholung jener Anspielung mußte die Vermuthung verstärken. Junker Tobias, bemüht, seinem bleichwan-

gigen Kameraden einen hohen Begriff von Viola's (Cesario's) Tapferkeit beizubringen, bedient sich der Wendung: „Es heißt, er ist Fechtmeister beim Sophy gewesen.“ Außerdem steht es fest, daß das Parlament im Jahre 1609 auf Bacon's Klage sich mit dem Duell-Unfug beschäftigte, daß 1613 ein königl. Edict gegen die Raufer erschien, und daß Shakespeare hier gegen dies Unwesen mit allen Waffen des erbarmungslosesten Witzes zu Felde zieht. So konnte ja kein Zweifel bleiben. „Was Ihr wollt“ war aus dem Jahre 1613, und die ästhetische Kritik hätte sich mit Inhalt und Ton wohl oder übel zurecht finden müssen, wäre nicht ein Zufall ihr zu Hülfe gekommen. Es hat sich nämlich in einem wahrscheinlich von dem Rechtsgelehrten Manning herrührenden Manuscript des britischen Museums die Notiz gefunden, daß der Verfasser am 2. Februar 1602 einer Aufführung von „Was Ihr wollt“ beiwohnte und zwar keineswegs der ersten. Die von Collier mitgetheilte Stelle heißt wie folgt:

„Bei unserm Fest (am 2. Februar 1602) hatten wir ein Schauspiel, genannt: „Dreikönigsabend oder Was Ihr wollt“, sehr ähnlich der Komödie der Irrungen oder den Menächmen des Plautus, aber am alleræhnlichsten dem Stücke in italienischer Sprache, welches Inganni heißt: Darin kommt eine hübsche Intrigue vor, um den Hausverwalter glauben zu machen, daß seine Herrin in ihn verliebt sei: nämlich durch Unterschieben eines Briefes, als von der Dame, die in allgemeinen Ausdrücken ihm sagt, was ihr am besten an ihm gefalle, seine Gebehrden vorschreibend, seinen Anzug bestimmend 2c. und dann, als er an die Ausführung geht, ihn glauben zu machen, daß man ihn für toll halte.“ — So entspräche denn auch die Zeit der Entstehung ganz vortrefflich der gesunden, unverwüstlichen Laune, welche das Ganze durchweht und die dieses Lustspiel von jeher in England und Deutschland so populär gemacht hat. Das Stück besteht wie kein anderes, ohne Ausnahme, die gefährliche Probe des deklamatorischen, vom Spiel nicht unterstützten Vortrages, während es an Zweckmäßigkeit für die Bühne mit den allerbesten wetteifert. Unsere Lesekränzchen sind ihm ebenso verpflichtet, wie das Theater. Während eine Reihe von tief angelegten und meisterhaft durchgeführten Charakterbildern den Menschenkenner entzücken und dem denkenden Künstler die lohnendsten Aufgaben bieten, hat der Dichter es verstanden, alle zum Theil schroffen Gegensätze durch eine heitere, milde poetische Beleuchtung zu versöhnen und diesem meisterhaften Gemälde menschlicher Schwäche

und Verirrung Alles Verstimmende und Verletzende zu nehmen. Im Sommernachtstraum wurde das Unterhaltungsbedürfniß einer fröhlichen Gesellschaft dem Dichter eine glückliche Veranlassung, aus dem Chaos der volksthümlichen Elfen- und Feen-Mythologie das duftige, mondbeglänzte Wunderland Oberon's und Titania's hervor zu zaubern und das Gebiet der dichterisch-schaffenden Phantasie um eine seiner schönsten Provinzen zu bereichern. In „Viel Lärmen um Nichts“ schmolz das Feuer seines Genius die starren Elemente des einer fremden, phantastisch heitern aber gemüthsarmen Welt entlehnten Stoffs, ohne doch ihrer ganz Herr werden zu können. „Wie es Euch gefällt“ belebte die grotesken Formen der manierirten Pastoraldichtung mit ächt philosophischem Dichtergeiste und warmem Gefühl, ließ aber den bewußten Gegensatz gegen diese Richtung und gegen die ihr entsprechenden Zustände vielleicht hie und da stärker hervortreten, als der Charakter eines einheitlichen, heitern Kunstwerks es wünschen ließ. So rang selbst in jenen vollendetsten der frühern Lustspiele der Genius des Dichters mit vorgeschriebenen Formen und überlieferten Stoffen. Das ist hier wesentlich anders. Die letzte Spur des Kampfes, der Anstrengung, des Gegensatzes ist verschwunden. Durchsichtig und klar, wie der fehlerlose, geschliffene Brillant entzückt dies Meisterstück der komischen Muse den unbefangenen Leser, wie den tief eindringenden Kenner. Schlicht und einfach, mit dem Stempel der Nothwendigkeit in seinen Charakteren wie in dem Gange der Handlung gezeichnet, scheint es jede Erörterung, jede Erklärung vollkommen entbehrlich zu machen; und dabei, oder vielleicht eben deshalb gewährt es dem tiefer eindringenden Blick die reichsten Aufschlüsse über den Genius des Dichters, über das Wesen und die natürlichen Gesetze dieser ganzen poetischen Gattung, während gleichzeitig die fruchtbarste Gelegenheit sich bietet, an diesem köstlichen Modell ächt menschlichen Treibens und Irrens den Blick für dergleichen Dinge zu schärfen. Der Triumph des Dichters ist hier um so größer, da seine „Quellen“ (wenn man sich des Ausdrucks hier bedienen darf) ihm Nichts boten, als den ganz rohen Grundriß der Verwickelung, einer Verwickelung überdies, deren Anlage dem innersten Wesen Shakespeare'scher Dramatik gerade entgegen gesetzt ist. Es ist die alte Geschichte von den verwechselten Zwillingen, ihrer Natur nach weit mehr auf die kindische Freude an der Konfusion, um ihrer selbst willen, berechnet, als auf poetische Erregung des Gefühls oder auch nur auf geistreiche Beschäftigung des

Verstandes. Wie Shakespeare sie in einem seiner ersten Jugendversuche nach Plautus heiter und oberflächlich bearbeitete, haben wir oben gesehen. Die Form, in welcher das uralte Motiv hier auftritt, stammt aus der 36sten Novelle des zweiten Theils bei Bandello. Sie wurde in Italien und Spanien während des sechszehnten Jahrhunderts mehrmals dramatisch bearbeitet und durch die Novellensammlung von Barnaby Rich: **Farewell to military profession** (im Jahre 1581) dem englisch lesenden Publikum zugänglich gemacht. Aber durchaus eigenthümlich und neu ist die Art, in welcher der nun gereifte und seines Genius mächtige Dichter diese Handlung benutzte. Mit besonnener Kunst wird zunächst den blos äußerlichen Irrungen das Unwahrscheinliche genommen. Viola ahmt geflissentlich Kleidung und Schmuck des verlorenen Bruders bis in's Einzelne nach, und weit entfernt von der Blindheit der beiden Antipholus und ihrer Dromio's ahnt sie gleich bei der ersten Irrung den richtigen Zusammenhang. Da Antonio den Beutel von ihr fordert, den er ihrem Bruder gegeben, da er ihr Undank und Feigheit vorwirft, sind ihre Worte:

„Es zeigt der Ungestüm, womit er spricht,
Er glaubt sich selbst; ich glaube mir noch nicht.
O möchtest du Vermuthung dich bewähren,
Mein Bruder, daß wir zwei verwechselt wären!"

Und gleich darauf:

„Er nannte den Sebastian: lebt ja doch
Des Bruders Bild in meinem Spiegel noch.
Er glich genau in allen Zügen mir
Und trug sich so in Farbe, Schnitt und Zier,
Denn ihm nur ahm' ich nach!"

Damit ist denn freilich die Möglichkeit vielfach verschlungener Mißverständnisse von vornherein abgeschnitten und die Handlung muß an Spannung und äußerm Interesse nothwendig verlieren, was sie an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Zwei Zwillings-Geschwister auf einer Lustreise begriffen, leiden Schiffbruch. Beide retten sich und Jeder glaubt den Andern ertrunken. Die Schwester, in der Hoffnung auf zusagenden weiblichen Schutz getäuscht, nimmt zu männlicher Verkleidung ihre Zuflucht, um in Diensten eines ihrem Hause befreundeten Herrschers ihre Ehre zu sichern, bis sie Gewißheit über das Schicksal des Bruders erhält. Den Letzteren führt die Besorgniß um die Schwester in gleicher Absicht nach der Hauptstadt. Eine große Dame,

welche sich unterdeß in seine verkleidete Schwester verliebt hat, wirft sich ihm an den Hals, er läßt sich diese Laune des Glücks recht gern gefallen; die nun folgende Entdeckung bringt denn auch die bisher nur latente Liebe des Herzogs zu Sebastian's Schwester zum Ausbruch, und nachdem auch das Kammerkätzchen der Dame seinen Liebsten gefangen, beschließt eine dreifache Hochzeit in üblicher Weise das Stück.

Auf diesem einfachen Grundriß errichtete Shakespeare nun das zierliche, anmuthige Gebäude seines trefflichsten Lustspiels, indem er durch die vollendetste Motivirung und eine selten reiche Charakteristik die Aufmerksamkeit von den äußern Vorgängen auf das innere Leben der Handlung concentrirte und durch eine mächtige Einheit des Interesses dem Ganzen die wahre dramatische Seele einzuhauchen verstand. Jenes Goethe'sche Wort: Man könne jedes der vollendetern Werke Shakespeare's auf einen Grundgedanken beziehen, es findet hier in vollem Maße seine Bestätigung. Gesetzt, Shakespeare hätte sich die Aufgabe gestellt, in einer dramatischen Handlung, gleichsam in einer Recapitulation seiner Lustspiele, in einer Komödie der Komödien alle Kombinationen wirksam zu zeigen, durch welche die Liebe in das Gebiet des Komischen eintritt, so ließe sich unschwer nachweisen, daß er in „Was Ihr wollt" diese Aufgabe trefflich gelöst hätte. Man studire ein wenig die drei Freier, welche um die reizende Hand Olivia's werben, man beobachte Olivia's Verhältniß zu Viola und ergänze diese Reihe verliebter Situationen durch einen Blick auf den siegreichen Feldzug Maria's gegen den durstigen Junker, und man wird eine ziemlich vollständige Schattirung verliebter Narrheit oder närrischer Verliebtheit beisammen haben, in auffsteigender Linie, von der Bewerbung des unzurechnungsfähigen, bewußtlosen Einfaltspinsels um ein reizendes Weib, durch die Dummheiten der thöricht aufgeblasenen und die Intriguen der derb-pfiffigen Selbstsucht bis hinauf zu den phantastischen Jugendthorheiten edler und reich begabter, aber ungeprüfter, noch nicht zum Verständniß ihrer selbst gelangter Naturen. Und wie es denn nicht Shakespeare's Art ist, die Wirkung seiner Lustspiele auf die Bedürfnisse des frivolen Witzes oder gar hämischer Medisance zu berechnen, so fehlt es auch hier nicht an der lieblichen Grundmelodie, welche erst leise anklingend, aus dem Chaos der streitenden Töne sich siegreich emporringt und alle Dissonanzen auf's Erfreulichste löst: Ich meine die Schilderung starker und wahrer Liebe

in tüchtigen, gesunden Naturen. Ihr Sieg macht dann am Schlusse aller innern und äußern Irrung ein Ende und entläßt uns in der Stimmung heitern, glücklichen Friedens, deren Erzeugung die Probe des ächten Lustspiels ist, wie die Mäßigung des Affects in männlich-gefaßter Resignation die des Trauerspiels.

Versuchen wir nun, unter den Intentionen und Charakteren des Stücks auf dem angedeuteten Wege uns zurecht zu finden.

Auf der untersten Stufe der Leiter, die aus den Tiefen verliebter Thorheit und Irrung bis zu der heitern Höhe sieggekrönter glücklicher Liebe hinaufreicht, steht Junker Christoph von Bleichenwang. Trotz seiner adligen Abkunft gehört er augenscheinlich in den Kreis der gemeinen Naturen, welche Shakespeare hier, wie in Heinrich IV., Heinrich V. und Heinrich VI., im „Sommernachtstraum“, in „Viel Lärmen um Nichts“, in „Verlorne Liebesmüh'n“ und vielen andern Dramen der gebildeten Gesellschaft entgegen setzt, nur daß sie in „Was Ihr wollt“ aus einem bloßen Beiwerk oder absichtlichen Gegensatz sich in einen wesentlichen, integrirenden Theil des Dramas verwandeln. Schon zwei Monate lang läßt der wackere Junker den Wein und das Rindfleisch des gräflichen Hauses seinen Ingrimm über die Hartherzigkeit der schönen Gebieterin entgelten. Könnten wir seinem schlauen Kumpan nur glauben, so stände es um seine Sache noch keineswegs so schlecht: Ist er nicht ein so starker Kerl, als Einer in Illyrien? Rühmt ihm Junker Tobias nicht nach, daß er die Baßgeige spiele und drei Sprachen aus dem Kopfe rede? Aber leider, leider ist Tobias ein Schelm und ein Schmeichler. Christoph mag im Illyrischen stark genug sein, im Französischen hat er es noch nicht so weit gebracht, daß er pourquoi versteht; das Rindfleischessen hat seinem Witz geschadet, er will sich so wenig kräuseln, als das Haar, welches wie Flachs von einem Spinnrocken von dem leeren Kopfe herabhängt. Einen guten Einfall hat der Brave während des Stücks. Er merkt es richtig, daß Olivia Nichts von ihm wissen will. Aber diesen Lichtblick macht des Tobias Zureden sofort wieder unter einem dicken Nebel alberner Einbildung verschwinden. Sein Selbstgefühl hebt sich bis zu der etwas verschämten Aeußerung:

„Auch ich wurde einmal angebetet!“

Und des Kameraden sehr zeitgemäßer Rath: Er möge zu Bett gehen und sich Geld kommen lassen, kann den einmal erweckten Unternehmungsgeist nicht wieder dämpfen. Christoph hat es begriffen, „daß

dies keine Welt ist, Tugenden zu verbergen", er trachtet eifrig darnach, der Tanzkunst seiner stattlichen Beine gelegentlich durch einige Entrechats des Geistes zu Hülfe zu kommen und macht an den zierlichen Phrasen Viola's recht ersprießliche Studien. Aus den Sträußchen, welche der galante Vertreter Orsino's seiner Angebeteten zu Füßen legt, zieht er die „Düfte", um sie bei Gelegenheit auf die Königin seines Herzens herabregnen zu lassen. Und wenn das Schicksal seiner Galanterie neidisch genug die Gelegenheit versagt, sich vor einem würdigern Publikum als dem seiner Zechbrüder und des schnippischen Kammerkätzchens zu bewähren, so erhält dafür der heroischere Theil seiner Reize vollen Raum sich zu entfalten. Wofür hätte er denn seine Zeit mit Fuchsprellen und Fechten hingebracht, wenn er es sich nehmen ließe, den unbärtigen Pagen des Herzogs, den voraussichtlich allem Kampfe abgeneigten „Nebenbuhler" zu fordern? Der Dichter nimmt hier die Gelegenheit wahr, jener von der Gesetzgebung vergeblich bekämpften Unsitte seiner Zeit mit den Waffen der ergötzlichsten Satire zu Leibe zu gehen. Schon in „Wie es Euch gefällt" sahen wir, was er von den stutzerhaften Raufbolden dachte, welche damals mit dem Geklirr ihrer Schwerter und ihren albernen Phrasen die „gute Gesellschaft" plagten, gegen welche Elisabeth und Jakob in England, Richelieu in Frankreich vergeblich mit äußerster Strenge einschritten, bis endlich die veränderte Richtung des Zeitgeistes der lästigen und albernen Mode ein Ende machte. Ein groteskes Spiegelbild dieses gespreizten Maulheldenthums, ein Seitenstück zu Probstein's Geschichte von der siebenmal zurückgeschobenen Lüge, giebt jene Ausforderung:

„Junger Mensch, was du auch sein magst, du bist nur ein Lumpenkerl. Wundre dich nicht und erstaune nicht in deinem Sinn, weshalb ich dich so nenne, denn ich will dir keinen Grund davon angeben. Du kommst zu Fräulein Olivia und sie thut vor meinen Augen schön mit dir. Aber du lügst's in den Hals hinein; das ist nicht die Ursache, weshalb ich dich herausfordere. Ich will dir beim Nachhausegehn aufpassen, und wenn du alsdann das Glück hast, mich umzubringen, so bringst du mich um, wie ein Schuft und ein Spitzbube. — Leb' wohl und Gott erbarm' sich einer von unsern Seelen! Er kann sich der meinigen erbarmen, aber ich hoffe ein Besseres, also sieh' dich vor. Dein Freund, je nachdem du ihm begegnest, oder dein geschworener Feind

Christoph von Bleichenwang."

Nachdem Galle und Gänsekiel so ihre Schuldigkeit gethan, bietet der brave, eifersüchtige Freier seinen Apfelschimmel als Preis des Friedens, sobald man ihm weis macht, daß der Gegner sich schlagen wolle. Aber kaum hat Cesario-Viola scheinbar aus Furcht den Schiffshauptmann im Stich gelassen, als er ihr nacheilt, um sie zu prügeln. Das neidische Schicksal führt ihm aber statt des Aals eine Schlange unter die Hände; er schlägt den Sebastian, wird augenblicks mit einer blutigen Krone bezahlt und bedenkt sich nun keinen Augenblick, eine Klage wegen Prügelei anzustellen, von Rechts wegen, denn was er gethan, dazu hat ja der Junker Tobias ihn angestiftet: Mit einem Wort, es ist der unzurechnungsfähige Lump auf Freiersfüßen, die albernste Karrikatur, welche impotentes Gelüsten und schelmische Rathgeber jemals aus einem stillen und gefräßigen Dummkopfe machten. Amor verschwendet keine Pfeile an ihn. Er prügelt ihn mit der Bogensehne aus seinem Gebiet und läßt ihn die Rechnungen seiner Kameraden bezahlen. — Ihm zunächst, aber doch ein gutes Stück höher unter den Märtyrern der komischen Muse steht der ehrbare, superkluge, salbungsvolle Malvolio, der gelbbeinige Storch, mit gekreuzten Kniegürteln prangend, der von den Weltkindern in den Schlingen der Eitelkeit gefangene und übel zugerichtete Diener des Herrn. Shakespeare zahlte in dieser unübertrefflichen Rolle den Puritanern die hämischen Angriffe heim, mit welchen sie schon damals das Theater, wie jede heitere Kunst, zu verfolgen begannen. Wie sehr er den Nagel auf den Kopf getroffen, davon kann man sich noch alle Tage ohne antiquarische Gelehrsamkeit überzeugen. Malvolio's Vettern sterben eben nicht aus, eben so wenig wie Tartuffe's augenverdrehende, glatthaarige Sippschaft. So lange das Fleisch mächtig ist, auch in den Kindern des Geistes, werden die Nachkommen des gottseligen, gezierten, an Einbildung krankenden Esels unser Zwergfell für das entschädigen, was die zahlreiche Familie des von Molière eingefangenen und seines Schafpelzes entkleideten Wolfes unserm Herzen zu leide thut. Denn, und es ist höchst wesentlich dies zu beachten, auch in dieser so höchst verführerischen Rolle ist Shakespeare dem höchsten Gesetz seiner dramatischen Kunst, dem Geiste des Maßes und der Wahrheit, nicht einen Augenblick untreu geworden. Kein Parteihaß, kein ästhetischer noch moralischer Widerwille hat ihn verleiten können, seiner Satire etwas von dem Gifte zuzusetzen, dessen Wirkungen sich mit der heitern Natur des Lustspiels nimmer vertragen; er muthet

uns nicht zu, wie sein französischer Kollege, über einen durchtriebenen, verschmizten, höchstgefährlichen und ruchlosen Schurken zu lachen, über einen Schurken, der zuletzt alle ehrlichen Leute des Stücks in den Sack gesteckt hat, in welchen nur die Allgewalt der königlichen „Gnade" ein Loch macht. Malvolio fröhnt nicht heimlichen Lastern, während er Tugend predigt. Er ist nüchtern, verständig, berufstreu, Olivia kann ihm mit vollem Rechte vertrauen und entzieht ihm selbst während des Paroxysmus der Thorheit nicht ihre Theilnahme. Shakespeare verschmähte es offenbar, die wirklich guten Seiten seiner puritanischen Gegner zu verdächtigen, während er ihre Thorheit dem homerischen Gelächter des „lustigen" England Preis gab. Aber freilich, diese Thorheit wird in keiner Weise geschont. Die Malvolio's aller Zeiten sind eben gezierte, nüchterne Esel, die mit ihrer Tugend Staat machen, weil sie fühlen, wie schwach es mit ihrem Witze bestellt ist.

„Vermeinst du, weil du tugendhaft seiest, solle es in der Welt keine Torten und keinen Wein mehr geben?"

In diesen Worten des Junker Tobias ist der vollständigste Text gegeben zu einer Fastenpredigt gegen diese ungesalzenen Schufte, vorausgesetzt, daß sie eine Predigt verdienten. Aller Welt die Kuchen verbieten, wenn sie selbst Zahnschmerzen haben, und den Wein, wenn's ihnen im Magen oder im Kopfe nicht recht ist, das war von je ihre Parole. Und wenn's nur dabei sein Bewenden hätte! Aber nun unterstehe sich einer, einen Witz zu machen, den so eine hölzerne Säule der Kirche nicht versteht und er möge sich auf das Schicksal des klugen Narren Feste gefaßt machen:

> „Ich wundre mich, wie Euer Gnaden an solch einem ungesalzenen Schuft Gefallen finden können. Auf meine Ehre, ich halte die vernünftigen Leute, die über diese bestallten Narren so vor Freuden krähen, für nicht besser, als für die Hanswürste der Narren!"

So pflegt der geistlose Hochmuth dem Humor gegenüber sich aus der Sache zu ziehen. Aber leider nicht immer trifft er auf eine Olivia, die ihm seine Stellung anweist in den goldenen Worten:

> „O, ihr krankt an der Eigenliebe, Malvolio, und kostet mit einem verdorbenen Geschmack. Wer edelmüthig, schuldlos und von freier Gesinnung ist, nimmt diese Dinge für Vögelbolzen, die ihr als Kanonenkugeln anseht."

Und mit der lächerlichen Seite solcher Pedanten geht leider ihre gefährliche Hand in Hand. Ihr geistlicher Hochmuth macht sie nur zu

häufig zu Denunzianten von Profession. Es ist ordentlich, als ob Tadel und Strafe, welche Andre treffen, sie erst zum Vollbewußtsein ihrer Vortrefflichkeit bringen. So bringt Malvolio ganz unberufener Weise den Schiffshauptmann zur Haft, welcher Viola gerettet; er hat sich an Fabio's Fuchsprellen den Fuchsschwanz-Orden verdient; im Hause spielt er den Aufpasser, den Zuträger und hat sich dafür denn auch des gründlichsten, allgemeinen Hasses zu erfreuen.

Um nun solche Stockfische in seine Netze zu locken, wandte Amor von je nur einen, nie versagenden Köder an. Für die widerliche Sinnlichkeit des Tartuffe fehlt ihnen in der Regel das Temperament und die Kraft, aber noch nie widerstanden sie den Lockungen des Dünkels und der Gewinnsucht. Es könnte auf den ersten Augenblick scheinen, als hätte Shakespeare in der Zeichnung des phantastisch-lächelnden, in den gelben Strümpfen einher stolzirenden Gecken sich bis an die äußerste Grenze der Freiheit des Lustspieldichters bedient. Aber man darf nur ein wenig Gelegenheit gehabt haben, in diesen Kreisen sich umzusehen, um sich zu überzeugen, daß alle wesentlichen Züge des Bildes mit vollständiger Treue der Natur abgelauscht sind. Es ist mir, als sähe ich ihn noch heute, einen Malvolio meiner frühern Bekanntschaft, wie er mit seinem kostbaren Ringe spielte, gegen Bekannte und Untergebene die Stirn runzelte, gegen die, vor denen er sich nicht fürchtete, seine Grobheit, seine Langweiligkeit aber gegen Alle verdoppelte, wie er sein Sonderlings-Betragen durch Staatsgespräche würzte, in Gegenwart seiner Auserwählten Amor und alle Grazien durch sein Lächeln verjagte, und schließlich auf eine Weile den Verstand verlor, als seine, bei aller Frömmigkeit nicht ganz unwitzige Olivia ihm Hoheit und Reichthum zunebst ihrer niedlichen Person nicht zuwerfen mochte. Es ist auch vollkommen in der Ordnung, daß Malvolio aus seiner Erfahrung nicht das Mindeste lernt, daß er den beleidigten Biedermann spielt und mit Rachedrohungen gegen „die ganze Rotte“ die Bühne verläßt. Denn Jeden lehrt die Erfahrung, nur nicht den geistlosen Hochmuth, welchem die Ueberzeugung von der eignen Vortrefflichkeit nicht Resultat, sondern Ausgangspunkt und Voraussetzung alles Denkens und alles Empfindens ist. Als drittes Schlachtopfer des erzürnten Herzensbezwingers kommt dann Tobias an die Reihe, der in's Grobe gearbeitete Falstaff, welcher dem würdigen Ritter von Eastcheap nur leider in den Gaben des Witzes reichlich zurückzahlt, was er an Taille und Courage etwa vor

ihm voraus haben sollte. Vollkommen theilt er mit Sir John die Philosophie des Hechts in Sachen des Gründlings. Christoph von Bleichenwang ist ihm eine Domäne von so einträglichem und willigem Boden, als der dicke Ritter sie in dem zum Friedensrichter beförderten „Universitätsfreunde" nur immer fand, aber über gröbliche Verspottung des kläglichen Gesellen bringt es sein Mutterwitz nicht hinaus. Die plumpe Unverschämtheit, die Poesie des Rülpsens und die Kraftsprache des betrunkenen Lallens muß ihm der reizenden Nichte gegenüber die Stelle des Witzes und der Gründe mitsammen vertreten. Und nachdem er das ganze Stück hindurch über andre Leute gelacht hat, zahlt er am Schlusse, durch Sebastian zerbläut und von Maria geheirathet, die Zeche für die ganze Gesellschaft. Wir fürchten sehr, aus der häßlichen Larve des trunksüchtigen Junkers wird sich eines schönen Morgens der gehörnte Hirschkäfer des zahmen Ehemanns gar stattlich entwickeln. Der Narr könnte doch Recht behalten mit seiner Vermuthung:

„Wenn Junker Tobias das Trinken lassen wollte, so wärst du (nämlich Maria) so eine witzige Tochter Eva's, wie eine in ganz Illyrien."

Damit sind wir nun an die Grenze gelangt, wo die gewöhnlichen, zum Theil sehr gewöhnlichen Personen des Stücks sich mit der guten Gesellschaft berühren: doch lange nicht an's Ende der Ränke und Schliche, durch welche Cupido die Menschenkinder dahin bringt, von seinem berauschenden Tranke zu nippen und in ihrer Trunkenheit sich zu Märtyrern zu machen für die Lachlust der augenblicklich gesunden Schicksalsgenossen.

Im Mittelpunkte der bevorzugten Gesellschaft, in welche wir nun treten, erblicken wir die stattliche Gestalt des Herzogs (oder wie er abwechselnd genannt wird) des Grafen Orsino. — Olivia weiß:

„Daß er von edlem Stamm', von großen Gütern
In frischer, fleckenloser Jugend blüht;
Geehrt vom Ruf, gelehrt, freigebig, tapfer,
Und von Gestalt und Gaben der Natur
Ein feiner Mann."

So scheint er gegen die Schelmstreiche, welche die Liebe einem Christoph, einem Malvolio, einem Tobias spielt, vollkommen gesichert. Wie könnte sein edler, gebildeter Geschmack anders als passend wählen, und welches Weib wird die Liebe eines solchen Freiers zurückweisen? Gleichwohl sehen wir ihn von Anfang bis zu Ende in der zweideu-

tigen Lage des verschmähten Bewerbers, mit dem kein Mensch das mindeste Mitleid hat, von der stolzen Schönen, die seinen vermeintlichen Pagen und unbärtigen Liebesboten ihm vorzieht, bis herab zu dem Narren, welcher herausspricht, was die Uebrigen denken. Und zwar von Rechtswegen, denn seine Liebe, begünstigt wie sie erscheint durch alle Gaben des Glücks und der Natur, sie entbehrt des unwiderstehlichen Zaubers, durch den Amor seine schönsten Siege erringt. Der überreizten Phantasie ist sie entsprossen und den Launen des trägen Genusses, sie hat ihre Wurzeln nicht herab getrieben in jene geheimnißvollen Tiefen des Herzens, in welchen die heilige Quelle des Lebens entspringt, und darum kann sie auch weder Leben bezwingen noch Leben erwecken.

„O, da zuerst mein Aug' Olivien sah,
Schien mir die Luft durch ihren Hauch gereinigt;
Den Augenblick ward ich zu einem Hirsch
Und die Begierden, wie ergrimmte Hunde,
Verfolgen mich seitdem."

Indem Orsino so die Entstehung seiner Liebe schildert, spricht er zugleich ihr Urtheil. Es ist eine bedenkliche Sache um jenen „heiligen Götterstrahl, der in die Seele schlägt und trifft und zündet", und Shakespeare's Liebesgeschichten gewinnen ganz unendlich dabei, daß der Dichter um den conventionellen Aberglauben an die Göttlichkeit und Unwiderruflichkeit dieser plötzlichen Regungen des erhitzten Bluts sich im Geringsten nicht kümmert, sondern sie eher als Vorläufer der wahren und ächten Leidenschaft, als eine Art Kinderkrankheiten der Liebe auffaßt. Findet doch selbst Romeo seine Julia erst, als er sich in seinen Mondscheinschwärmereien für Rosalinde der ersten phantastischen Grillen entledigt hat! Daß es mit Orsino nicht anders werden wird, bleibt dem aufmerksamen Beobachter nicht lange verborgen, und Olivia's Grausamkeit erscheint bei näherem Zusehen lediglich als natürliche Folge des geringen Vertrauens, welches jenes Strohfeuer ihr einflößte. Das Benehmen des Herzogs, ganz wie seine Stimmung, ist durchaus nicht das eines Mannes, welcher ein hohes Ziel ernstlich verfolgt. Wir wollen es nicht eben urgiren, daß er Allen, die es hören wollen, von seinem Liebes-Unglück die Ohren vollseufzt. Männern ist in solchen Lagen das Geheimniß bekanntlich nicht in dem Grade Bedürfniß als Frauen, wenn auch hier der Redseligkeit jedenfalls eine Grenze gestellt ist, welche der Herzog weit über

schreitet. Viel bedenklicher sind schon die künstlichen Reizmittel, die ihm fast mehr am Herzen zu liegen scheinen, als die Erreichung des Ziels. Statt mit männlicher Entschlossenheit weiblicher Laune entgegen zu treten und Alles an Alles zu setzen, zieht er sich auf weiche Blumenmatten unter schattende Lauben zurück und füttert sein hungriges Verlangen mit schmachtend süßer Musik. Wer jemals in heftiger wirklicher Leidenschaft auf Widerstand stieß, wird wissen, daß dem gesunden Manne alsdann Percy's Urtheil über Musik weit näher liegt, als das des Orsino. Die glückliche, oder die hoffnungslos resignirte Liebe mag sich in Tönen berauschen; die in frischem Schmerz mit den Verhältnissen ringende flieht solche Aufregungen, wie Salz in der Wunde. Dem entspricht denn auch Orsino's Abneigung gegen alle energische und zerstreuende Beschäftigung. Er selbst scheint seinen launenhaften Wankelmuth dunkel zu fühlen:

„Denn, Knabe (sagt er zu Viola) wie wir uns auch preisen mögen,
Sind uns're Neigungen doch wankelmüthiger,
Unsicherer, schwanker, leichter her und hin,
Als die der Frauen."

Und der Narr trifft den Nagel auf den Kopf, indem er sich mit den Worten verabschiedet:

„Nun, der schwermüthige Gott beschirme dich, und der Schneider mache dir ein Wamms von Schillertaft, denn dein Gemüth ist ein Opal, der in alle Farben spielt! Leute von solcher Beständigkeit sollte man auf die See schicken, damit sie alle Dinge treiben und nach allen Winden steuern müßten, denn wenn man nicht weiß, wohin man will, so kommt man am weitesten."

Diesem schwankenden, unkräftigen Zustande seines Gemüths ist denn auch die Art seiner Werbung vollkommen entsprechend. Seine Liebe ist weitaus nicht das Bild jener Herz und Leben aussaugenden Gluth, welche Viola ihm schildert:

„Sie sagte ihre Liebe nie,
Und ließ Verheimlichung wie in der Knospe
Den Wurm, an ihrer Purpurwange nagen.
Sich härmend und in bleicher, welker Schwermuth
Saß sie, wie die Geduld auf einer Gruft,
Dem Grame lächelnd. Sagt, war das nicht Liebe?"

Und so hat denn seine Werbung auch Nichts gemein mit jener so ausdauernden als ungestümen, heißen und unwiderstehlichen Sprache des Herzens, die in Viola's Munde auf Olivia so zauberisch wirkt:

„O, liebt' ich euch mit meines Herren Gluth,
Mit solcher Pein, so todesgleichem Leben,
Ich fänd' in euerm Weigern keinen Sinn,
Ich würd' es nicht versteh'n.
Ich baut' an eurer Thür ein Weidenhüttchen,
Und riefe meiner Seel' im Hause zu,
Schrieb' fromme Lieder der verschmähten Liebe,
Und sänge laut sie durch die stille Nacht.
O, ihr solltet mir
Nicht Ruh' genießen zwischen Erd' und Himmel,
Bevor ihr euch erbarmt."

Statt dessen sendet Orsino seinen Pagen, der Beredsamkeit des Botschafters seine Sache vertrauend. Und so muß er es sich denn gefallen lassen, daß man der Geliebten erzählt, er liebe sie

„Mit Thränenfluth der Anbetung, mit Stöhnen,
Das Liebe donnert, und mit Flammenseufzern."

Er hat zuletzt noch von Glück zu sagen, daß die Gefälligkeit der dramatischen Muse seine Thorheit zu seinem Besten wendet und den schönern, werthvollern Besitz ihm mühelos giebt, während er thatlos dem unerreichbaren nachseufzt.

Ueber Olivia können wir kürzer sein. Sie ist augenscheinlich das weibliche Gegenbild des launigen phantastischen Herzogs. Schön, jung, reich, verständig, wie er von tiefem Gefühl und doch den Anforderungen des Lebens vollkommen gewachsen, scheint sie recht eigen für diese Verbindung geschaffen. Zudem trifft die Werbung sie in jenem gefährlichen Zustande der Vereinsamung, des Grames um nahe, geliebte Verwandte, der schon so manchem Freier den Zugang zu stolzeren Herzen gebahnt hat. Aber es ist, als fühlt sie der Neigung des Herzogs an, daß dies so schnell und rauchig aufflackernde Feuer des rechten Brennstoffes entbehre. Sie weist ihn zurück, um unmittelbar darauf in dieselben, ja in weit ärgere Verirrungen zu stürzen. Von der ersten Begegnung mit Viola an, erinnert ihr maßloses, leidenschaftliches Benehmen in manchem Zuge an Phöbe in „Wie es Euch gefällt", die auch das Schicksal der Liebe zu einem verkleideten Mädchen mit ihr theilt.

„Ein höchst zerstreuender Wahnsinn in mir selbst
Verbannte seinen (nämlich des Malvolio) ganz aus meinem Geist,"

so schildert sie ihren Zustand selbst nach der glücklichen Lösung. Und

es bedarf in der That aller Güte des Schicksals und des Dichters, um die von ihr angestiftete Konfusion zu glücklichem Ende zu führen.

So treibt denn die sinnbethörende Liebe ihr neckisches Spiel mit Klugen und Thoren; es könnte den Anschein gewinnen, als wäre das ganze Stück eine Beispielsammlung zu dem alten Spruch, daß Verliebte den Wahnsinnigen gleich zu achten, hätte der Dichter nicht in den Kerngestalten Viola's und Sebastian's es zur Anschauung gebracht, wie ein klarer Kopf und ein gesundes Herz auch auf diesem stürmischen Meere keineswegs das Steuer verlieren. Viola namentlich ist eines der Lieblingskinder der Shakespeare'schen Muse, aus der Familie der Rosalinde, Porcia, der Imogen, aber sinniger und weicher, als die beiden ersten, und der letztern an elastischer, unverwüstlicher Lebenskraft und sprudelndem Humor überlegen. Ein warmer, erquickender Frühlingshauch weht von dieser so idealen und doch so unendlich wahren und natürlichen Gestalt durch jede Scene, in der sie sich zeigt. Und als fühlte der Dichter, daß dies köstliche Juwel keine Unebenheit, keine rauhe Stelle ertragen könne, so wandte er hier auf die sorgfältige Ausarbeitung alles Einzelnen, auf die Motivirung jeder Handlung, jedes Worts eine besondere Sorgfalt. Wir leben uns in die doch so seltsamen und außergewöhnlichen Verhältnisse ihrer Stellung ordentlich mit ihr ein und verlieren über der substanziellen, lebenskräftigen Wirklichkeit der Person ganz die Neigung, uns über die größere oder geringere Wahrscheinlichkeit der Ereignisse den Kopf zu zerbrechen. Gleich die Thatsache ihrer Verkleidung wird, wie schon oben angedeutet, durch ihre gefährliche hilflose Lage vollkommen gerechtfertigt. Im Dienste des Herzogs gewährt sie durch entschlossene Bekämpfung einer tiefen und wahren, aber wenig hoffnungsreichen Liebe, ein wahres Gegenbild gegen das maßlose, zerflossene und dabei so unkräftige Wesen der andern. Ich sage absichtlich „wenig hoffnungsreich", denn daß sie gar keine Hoffnung haben sollte, mag ich den Auslegern nicht glauben. Das Hohle und Phantastische in des Herzogs Neigung für Olivia ist ihr von vornherein nicht entgangen und es ist augenscheinlich, daß sie von dieser Beobachtung frischweg die Vollmacht entlehnt, bei Ausführung ihrer Sendung dem Schicksal etwas unter die Arme zu greifen. Oder würde der Herzog sich vielleicht geschmeichelt fühlen, wenn er hörte, wie sie von seinen „donnernden Seufzern" spricht, von seinem Stöhnen und der Thränenfluth seiner Anbetung? Selbst jene Wendung:

„Ich fänd' in eurem Weigern keinen Sinn,
Ich würd' es nicht verstehn!"

und die ganze feurige Schilderung der ächten, unwiderstehlichen Liebeswerbung, sie sind ja offenbar sehr mäßig bemäntelte Anklagen gegen den Herzog, der von dem Allen das Gegentheil thut. Und, offen gestanden, weit entfernt hier einen Flecken auf Viola's Charakter werfen zu wollen, finde ich diesen Zug mädchenhafter Schlauheit unendlich wahrer und natürlicher, als die sentimentale, willenlose Ergebung in ihr Schicksal, die man ihr gewöhnlich andichtet. Wie alle diese markigen, durch und durch gesunden Frauengestalten der Shakespeare'schen Dramen und Lustspiele, besitzt sie Geistesgegenwart, und, ausgenommen wo es um das durchaus unweibliche Blutvergießen sich handelt, auch Entschlossenheit in nicht geringem Grade. Als Malvolio sie mit dem Ringe überrascht, entschlüpft ihr keine Sylbe, welche Olivia vor dem albernen Menschen compromittiren könnte. Ihr ganzes Benehmen nach dem Schiffbruch ist das Werk eines fast männlichen Muthes; aber ächt weiblich oder sagen wir ächt menschlich ist wieder ihre Entgegnung, als der Schiffshauptmann sie für Sebastian haltend, sein Geld fordert und schwarzen Undank ihr vorwirft:

„Ich hasse Undank mehr an einem Menschen
Als Lügen, Hoffahrt, laute Trunkenheit,
Als jedes Laster, dessen starkes Gift
Das schwache Blut bewohnt."

Und wie ihr Bruder Sebastian Gestalt und Züge mit ihr theilt, so zeigt seine geistige und gemüthliche Erscheinung gegen die ihrige gehalten nur den Unterschied des Geschlechts, nicht der Person. Wie Viola in ihrer Verkleidung den Herzog, gewinnt er den Schiffshauptmann auf den ersten Blick, mit der starken Anziehungskraft edel gearteter und unverdorbener Jugend auf Alle, welche in spätern Jahren sich geistige Frische bewahrten. In Olivia's Gunst dringt er rasch zum Siege vor, auf dem Wege, den ihm die Schwester gebahnt, ohne es zu wollen oder zu wissen. Sein abenteuerliches Verhältniß zu der schönen, sich ihm förmlich antragenden Frau bleibt von dem Schein des Lächerlichen vollkommen befreit, denn es wird durch eine wahre und starke Empfindung hinweg getragen über die kleinen Fragen und Verhältnisse, innerhalb deren allein das Komische gedeihen mag. So bilden die beiden herrlichen Zwillings-Geschwister so recht den geistigen Mittelpunkt, ich möchte sagen die Normalhöhe des Ganzen, von der

aus der Blick für die wunderlichen Krankheitserscheinungen der moralischen Welt seinen Maßstab gewinnt und die der ausschließlichen Beschauung des Einseitigen entspringende Verwirrung vermeidet. Der Narr Feste endlich, weit mehr in die Handlung verflochten, als Probstein oder ein anderer seiner Kumpane (den im Lear etwa ausgenommen), zeigt uns den gewerbsmäßigen Clown, den wohlbestallten Lustigmacher im Vollbesitz seiner Künste, aber dem harmlos-heitern Charakter des Stückes entsprechend, durchaus ohne das scharfe Salz der Satire, das man in dem Probstein des tendenziösen „Wie es Euch gefällt" so deutlich heraus schmeckt. Seine Aufgabe ist es vielmehr, durch sinnreiche Einfälle und harmlose Neckereien die stockende Unterhaltung zu würzen, wobei es ihm denn freilich unbenommen bleibt, sich die handelnden Personen genau anzusehen und ihnen gelegentlich im Scherz seine wahre Meinung zu sagen. Aber auch dies thut er nur mit größter Vorsicht, und was wohl zu merken, er redet von Niemand schlecht hinter dem Rücken. So ist er seiner schwierigen Stellung vollkommen gewachsen und verdient das Lob Viola's:

„Der Bursch ist klug genug, den Narr'n zu spielen,
Und das geschickt thun, fordert einigen Witz.
Die Launen derer, über die er scherzt,
Die Zeiten und Personen muß er kennen
Und wie der Falk auf jede Feder schießen,
Die ihm vor's Auge kommt. Dies ist ein Handwerk
So voll von Arbeit, als des Weisen Kunst.
Denn Thorheit, weislich angebracht, ist Witz;
Doch wozu ist des Weisen Thorheit nütz?"

In diesem Sinn darf er denn seinem Fräulein auch wohl sagen: Cucullus non facit monachum, Mein Gehirn ist nicht so buntscheckig, als mein Rock. In den schärfsten Gegensatz tritt er natürlich gegen den personificirten nüchternen Hochmuth des Malvolio. Es würde jenem Urbilde des ungenießbaren Pedanten ja ein wesentlicher Zug fehlen, wenn er Spaß verstände, wenn er Vögelbolzen nicht regelmäßig als Kanonenkugeln ansähe, sobald sie seine werthe Person treffen. Er könnte es sich ad notam nehmen, was Olivia von dem Narren sagt:

„Ein privilegirter Narr verleumdet nicht, wenn er auch Nichts thut, als verspotten."

So ist denn auch das von Malvolio vertretene Princip das Einzige,

gegen welches Feste ernstlich Front macht. Seine Bemerkungen über das schillertaftne Wamms des Herzogs und über Olivia's krankhaft phantastische Trauer sind durchaus gutmüthiger Art; er erlaubt sich sonst auch keine Satire gegen Klassen und Stände, es sei denn, man wollte es ihm anrechnen, daß er Narren und Ehemänner mit Sardellen und Heringen vergleicht. Aber als es gilt, den hochmüthigen Haushofmeister zu foppen, den Pietisten, welcher den Mantel nach dem Winde dreht und mit dem Wein und dem Kuchen auch die witzige Narrheit verbannen möchte, da entwickelt er alle seine Talente und erlaubt sich zum ersten und einzigen Mal einen scharfen Schuß gegen ernste und gefährliche Leute:

„Ich wollte, ich wäre der Erste, der sich in einem solchen Mantel verstellt hätte,"

so meint er, als er des „Ehr'n Mathias" Ornat anlegt. Die Stelle ist um so auffallender, da die ganze Verkleidung für die Handlung durchaus unnöthig ist, wie später Maria auch ausdrücklich sagt. Es mag beiläufig bemerkt werden, daß der Narr während der ganzen Beschwörungs-Scene den salbungsvollen Ton der puritanischen Geistlichen nachahmt, während der Priester, welchem Olivia ihr Schicksal anvertraut, offenbar als katholischer Mönch zu denken ist: ein weiteres Zeichen für den instinctartigen Widerwillen Shakespeare's gegen die ganze frömmelnde und augenverdrehende puritanische Richtung, welche bald nach seinem Tode seine Meisterwerke, mit aller andern Lust des alten fröhlichen England auf die Ächtungs-Liste setzte, und deren Thorheit es verschuldete, daß England erst durch den Pfuhl der vollkommen entsittlichten Komödie der Restaurations-Zeit den Weg zu seinem Shakespeare zurück finden konnte. Jenem harmlosen Charakter des Feste entspricht endlich wesentlich seine musikalische Ader. Wie die gröbern Clowns den derben Mutterwitz des einfachen Volkes, so vertritt er in seinen einfach rührenden Weisen das tiefe, poetische Gefühl der alten Zeit, das in den Tönen des ächten Volksliedes wunderbar ergreifend wie eine Stimme aus dem Vaterhause hinüberklingt in den Lärm des Kulturlebens. Wie hat das Herder empfunden, als er seine Schilderung des Volksliedes (in der Einleitung zu den Stimmen der Völker) mit den Worten des Herzogs begann:

„Komm' Bursch', sing' uns das Lied von gestern Abend.
Gieb Acht' Cesario, es ist alt und schlicht.
Die Spinnerinnen in der freien Luft,

Die jungen Mägde, wenn sie Spitzen weben,
So pflegen sie's zu singen; 's ist einfältig
Und tändelt mit der Unschuld süßer Liebe
So wie die alte Zeit."

Das sind die süßen Weisen, welche den Gram des Herzens lindern,

„Mehr als gesuchte Wort' und luft'ge Weisen,
Aus dieser raschen wirbelfüß'gen Zeit!"

Sie verhalten sich zu den Couplets unserer neuesten berlinisch-französischen oder französisch-berlinischen Lustspiele wie menschliche Freude zu „jottvollem Amüsement." Ueber das Stück aber gießen sie eine Fülle ächten, zum Herzen sprechenden Wohllautes aus, einen ruhig heitern Grundton der Stimmung, der ganz wesentlich beiträgt zu dem wahrhaft erquickenden Eindruck, welchen diese Perle unter den Lustspielen „des süßesten Shakespeare" auf nur noch nicht ganz verbildete Herzen niemals verfehlen wird.

Dreißigste Vorlesung.

Die lustigen Weiber von Windsor.

Die älteste Ausgabe dieser „höchst ergötzlichen und trefflich witzigen Komödie von Sir John Falstaff und den lustigen Weibern von Windsor" erschien, ohne Genehmigung des Dichters, im Jahr 1602.*) Im Londoner Buchhändlerregister ist sie schon am 18. Januar 1601 verzeichnet, wie denn auch der Titel jener ältesten Ausgabe bereits mehrerer Aufführungen Erwähnung thut. Dagegen finden die „lustigen Weiber" sich nicht in dem Meres'schen Verzeichniß Shakespeare'scher Stücke aus dem Jahre 1598 und es sind also genügende äußere Gründe vorhanden, als Zeit der Abfassung die Jahre 1599 oder 1600 anzunehmen. Eben dahin verweist uns auch die Betrachtung der Form und des Inhalts. Wir befinden uns mitten in einem Kreise alter Bekannten aus Heinrich IV. und aus dem 1599 abgefaßten Heinrich V. Die Tradition will sogar wissen, daß Elisabeth, entzückt von der Prachtgestalt des feisten Ritters, sich ausdrücklich einen

---

*) Der Titel dieser ersten Ausgabe heißt: „A most pleasaunt and excellent conceited Comedie of Syr John Falstaffe and the merrie Wives of Windsor. Entermixed with sundric variable and pleasing humors, of Syr Hugh the Welsh Knight, Justice Shallow and his wise Cousin M. Slender. With the swaggering vaine of Anciens Pistole and Corporall Nym. By William Shakespeare." Viel vollständiger und besser ist der Text der Folio-Ausgabe von 1623, welcher allen neuern Ausgaben zum Grunde liegt.

verliebten Falstaff bei dem Dichter bestellt habe, und daß dieser der Aufgabe in 14 Tagen genügte:*) eine nicht gerade unglaubliche Sache, wenn man Shakespeare's wunderbare Frische und Fruchtbarkeit in jener reichsten Zeit seines Wirkens in Erwägung zieht, so wie die vielfachen, offenbar ganz frischen Anklänge aus den beiden Historien und das fast durchgängige Vorwalten einer bequemen, an die komischen Scenen Heinrichs IV. und Heinrich's V. schlagend erinnernden Prosa. Durchweg in Blankversen sind nur die Liebesgespräche Fentons mit Anne Page geschrieben (III, 4, V, 5) ferner Fentons Verabredung mit dem Wirth (IV, 6) und das Komplot, welches die beiden Windsor-Ehepaare gegen Falstaff schmieden (IV. 4). Außerdem wird hie und da eine Schlußsentenz in Versen gesprochen; Pistol trägt seine Renommistereien durchweg in den schwülstigen, travestirten Tragödienphrasen vor, die uns aus seinen Leistungen in Heinrich IV. und Heinrich V. im Gedächtniß sind, und die Elfenscene im fünften Akt ist in gereimten, größtentheils fünffüßigen Jamben geschrieben. Alle diese metrischen Unterbrechungen verschwinden jedoch gegen die Massen der Prosa dieses ungewöhnlich umfangreichen und breit ausgeführten Lustspiels, in welchem zwei Hauptintriguen und zwei episodisch eingeflochtene Nebenhandlungen sich zu einem überaus heitern, lebensfrischen und bunten aber wunderlich zusammengestellten und auf den ersten Blick fast überladenen Festkranze der komischen Muse zusammen flechten. Den drei-

---

*) Gegen diese von Rowe herstammende Ueberlieferung macht Chalmers das damalige hohe Alter der Königin geltend, die in ihrem 67sten oder 68sten Jahre, kurz vor ihrem Tode, an solchen Possen schwerlich habe Gefallen finden können. Wir müssen Drake durchaus beistimmen, wenn er diesen Grund nicht gelten läßt. Elisabeth hielt sich nicht nur sehr lange geistig frisch, sondern es lag ihr auch viel daran, diese Frische bis an die äußerste Grenze des ästhetisch und physisch Möglichen zur Schau zu tragen. Sie war hoch in den Sechzigern, als sie mit dem französischen Botschafter noch eine Gaillarde tanzte. Ueber einen ähnlichen Vorfall berichtet Drake nach den Bacon Papers: „Bei einer Maskerade in Blackfriars, auf Veranlassung der Hochzeit des Lord Gerbert und der Miß Russel forderten acht weibliche Masken noch acht andere dergleichen zur Theilnahme am Tanze auf. Mistreß Fritton, die sie führte, kam zur Königin und forderte sie zum Tanz. „„Liebe!"" sagte die Königin, „„die Liebe ist falsch."" Dennoch stand Ihre Majestät auf und tanzte. Sie war damals 68 Jahre alt."

testen Raum füllt der galante, mehr kühne als glückliche Feldzug Fallstaffs gegen die beiden ebenso rechtschaffenen als lustigen Bürgerfrauen, nach welchen das Stück genannt ist: eine derb-komische Verspottung eigennütziger und abgeschmackt-unverschämter Liebeswerbung, in einzelnen Zügen an den Pecorone des Giovanni Fiorentino erinnernd, so wie an die „lovers of Pisa“ in Tarleton's „News out of Purgatorie“, doch hauptsächlich wohl von Shakespeare's eigener Erfindung. Falstaff, geniert durch den beständigen Conflict zwischen der Leistungsfähigkeit seiner durstigen Kehle und der seiner Börse, beschließt, seine neu aufgefrischte Ritterehre wieder einmal „in sein Bedürfniß zu hüllen“ und seine Finanzen auf Kosten zweier wohlhabenden Bürger von Windsor zu ordnen. Er hat vernommen, daß in beiden Häusern die nicht mehr jungen aber noch stattlichen, rüstigen Frauen den Schlüssel zum Geldkasten führen und so faßt er denn den Plan, sie zu seinem Ost- und West-Indien zu machen und gleichzeitig nach beiden Handel zu treiben. Durch Frau Fluth's und Frau Page's freundliche und unbefangene Gastlichkeit ermuthigt, macht er sich mit cavaliermäßigem Uebermuthe an's Werk. Gleichlautende Liebesbriefe werden an beide Adressen expedirt. Sofort zwischen den nicht im Geringsten verliebten Freundinnen ausgetauscht, steigern sie den Unwillen der so gröblich gefoppten Frauen zu dem Entschluß exemplarischer Rache. Falstaff geht dreimal hinter einander in die Falle. In die Themse geworfen, geprügelt, schließlich öffentlich beschimpft und zum Kinderspott, zur Fabel der Stadt und des Hofes gemacht, büßt er am Leibe, Beutel und Namen seine cavaliermäßige Verachtung bürgerlichen Rechts und weiblicher Rechtschaffenheit. Aber er ist keineswegs der Einzige, auf dessen Kosten der Dichter uns lachen macht. Neben der cavaliermäßigen Parodie verliebten Beginnens zeichnet er eine ganze Galerie spießbürgerlicher Versündigungen gegen die Rechte wahrer, naturgemäßer Liebe. Nicht viel erbaulicher als Frau Page von dem beutelustigen Falstaff, wird ihre Tochter von Schmächtig umworben, dem halb blödsinnigen Vetter und Schützlinge unsers alten Bekannten, des Friedensrichters Schaal. In dem Herzen des Vaters tragen Geld und Rang des Freiwerbers es über jede andere Rücksicht davon, und da seine Frau in den Handel nicht willigen mag, soll die Tochter sich zu einem Betrug hergeben, damit hinter ihrem Rücken der Plan des Vaters zur Ausführung komme. Aber auch Frau Page's Weigerung wurde keineswegs durch Achtung vor den Menschenrechten

ihrer Tochter dictirt. Sie protegirt nur einen andern Freier, nicht so albern als Schmächtig, aber doch auch ein lächerliches Original, und, was die Hauptsache, über sein wahres Verhältniß zu Anna durch seine Eitelkeit nicht weniger verblendet, als jener. Auch sie gedenkt durch scrupellose Intrigue ihren Willen durchzusetzen, und darüber fällt der Kampfpreis denn dem ästhetisch und sittlich berechtigten dritten Bewerber zu, dem von dem Mädchen erwählten und ihrer würdigen Geliebten. Dieselbe lustige Maskenscene, welche an Falstaff die poetische Gerechtigkeit so nachdrücklich übt, sie läßt auch die andern Frevler an den Rechten der Liebe in die Grube fallen, die sie sich selbst gegraben, und führt die Intrigue zum heitersten, durch ächten Humor gewürzten Schluß. So wäre denn die Handlung eines weit angelegten und künstlich verschlungenen Lustspiels vollständig vorhanden. Aber sie genügte diesmal noch nicht dem fast in überreicher Fülle sprudelnden Humor des Dichters. Auf dem ohnehin bunten und gestaltenreichen Gemälde mußte sich noch Raum finden für eine dritte, auf die Hauptfabel sich nur sehr äußerlich beziehende Gruppe. Dem französischen Doctor, welchen Frau Page sich zum Schwiegersohn wünscht, stellt der Dichter den Bundesgenossen des Hausherrn gegenüber, den wallisischen Pfarrer, Sir Hugy Evans. Des Doctors sprudelnder Jähzorn führt einen Ehrenhandel herbei, in dessen Verlauf sie, Dank der Vorsorge des lustigen Wirths zum Hosenbande, statt der eigenen Köpfe nur des Königs Englisch zerhacken; eine Beschäftigung, die sie dann alle fünf Akte hindurch mit solcher Virtuosität und solchem Erfolge fortsetzen, daß die rühmende Erwähnung ihrer „mannigfaltigen und ergötzlichen Humore“ auf dem Titel der alten Quartausgabe als eine gar wohl verdiente erscheint. Endlich müssen noch drei „deutsche Diebsbrüder“ herbei, um dem schlauen, superklugen Wirth mit seinen Pferden und mit der Zeche davon zu gehen, wie „drei Doctor Faustusse“, und auch über die innere Geschichte und endliche Auflösung des Falstaff'schen Gefolges erhalten wir ausführliche Auskunft. Wir haben ein buntes Durcheinander von zum Theil nur lose verbundenen Scenen vor uns, ein Stück, dessen massenhafte, beinahe überladene Handlung fast ein augenblickliches Zurücksinken Shakespeare's in die niedern Regionen der von ihm längst verlassenen Intriguen-Komödie andeuten könnte, wenn seine unvergleichliche Kunst der Charakteristik nicht gerade hier fast Scene für Scene die glänzendsten und überraschendsten Triumphe feierte. In der That ist ganz vorzugsweise

auf dieser Seite das Geheimniß der unwiderstehlichen Wirkung zu suchen, welche die „lustigen Weiber“ von jeher ausgeübt haben, und die selbst in dem ihnen entnommenen Operntext nicht gänzlich verloren ging. Die eingehende Beobachtung des Kenners findet hier ihre Rechnung nicht weniger, als die naive Lachlust eines Sonntag-Publicums. Es lohnt wahrlich der Mühe, den Intentionen des Dichters in dieser genialen Charakterstudie mit einiger Sorgfalt zu folgen und aus dem wahrhaft verschwenderischen Reichthum der über alle Scenen ausgeschütteten ergötzlichen und charakteristischen Züge die fast durchweg typischen Gestalten des Lustspiels zusammen zu setzen. Es wird dabei an Gelegenheit nicht fehlen, in den sittlichen und künstlerischen Anschauungen gerade seiner schönsten Jahre uns immer besser zurecht zu finden und auf Manches bei Betrachtung der gleichzeitigen Werke, namentlich aber der mehrfach erwähnten Historien Angedeutete tiefer eingehend zurück zu kommen.

Im Mittelpunkte des Bildes steht ohne Frage Falstaff mit seiner wohlbekannten Umgebung. Sein Auftreten in den „lustigen Weibern“ ist etwa als eine Episode aus jenem Spätsommer seines Glücks und seiner Respectabilität zu betrachten, dessen Sonne seit der Schlacht von Shrewsbury seine alten Tage beleuchtete. Sorgfältige Einhaltung des historischen Zusammenhangs ist von dem Dichter in Stücken ganz verschiedener Gattung natürlich nicht zu erwarten. Dennoch ist es klar, daß Shakespeare bei der scenischen Auferstehung eines so beliebten und volksthümlich gewordenen Charakters dessen Antecedentien keineswegs außer Acht lassen durfte: und in der That fügt die Geschichte des hier geschilderten erotisch-finanziellen Streifzuges sich ganz natürlich als ein würdiges Glied in die Reihe jener im zweiten Theil von Heinrich IV. geschilderten Abenteuer, welche uns den Ritter geschäftig zeigten, seiner Theorie vom Hecht und vom Gründling praktische Folge zu geben (vergl. Thl. I. S. 247, 248 u. 250 unten) gegen des Königs kriegspflichtige Unterthanen, wie gegen Frau Hurtig und seinen „Jugendfreund“ Schaal. Noch ist jener „Vorrath von guten Namen“ nicht gänzlich verbraucht, den er der Großmuth des Prinzen und der eigenen Unverschämtheit auf dem Schlachtfelde von Shrewsbury verdankte. Falstaff steht noch in des Königs Dienst, er besitzt Pferde und hält ein Gefolge, den uns wohlbekannten Stamm seiner nach Beendigung des Bürgerkrieges entlassenen Kompagnie. Als Herr Fluth ihn geprügelt hat, fürchtet er Nichts so sehr, als den

Spott der Hofleute, die ihn geißeln würden mit ihrem stachlichen Witz, bis er eingeschrumpft wäre, wie eine Backbirne. Daß er noch zur „guten Gesellschaft“ gehört, beweist der lieberale Kredit, welchen der stattliche, kluge Wirth zum Hosenbande dem Manne von zehn Pfund wöchentlicher Zeche bereitwillig gewährt, so wie seine gastfreie Aufnahme in den wohlhabenden Bürgerfamilien zu Windsor. Seine wenig erbaulichen Kompagnie-Geschäfte mit Pistol und Nym treten diesen Annahmen nicht entgegen. Wohl hat er nachgegeben, daß Pistol seine Autorität als Pfand brauchte; er hat seine guten Freunde molestirt, um eine dreimalige Frist für ihn und für seinen Nebengaul Nym zu ergattern; er ist zur Hölle verdammt, weil er ein paar Cavalieren und guten Freunden zuschwor, Pistol und Nym wären gute Soldaten und tüchtige Bursche; ja, als Frau Brigitte ihren Fächerstiel verlor, nahm er's für 15 Pence auf seine Ehre, daß ihn Pistol nicht hätte. Alles das darf uns aber an dem Manne nicht befremden, dem es unmittelbar nach seiner Beförderung zum Hauptmann gut genug war, ein Weib wie Frau Hurtig durch ein Eheversprechen um ihre letzte Habe zu bringen, der seine Vollmacht benutzte, um seine Kompagnie mit Lumpen und Vagabunden, seine Börse aber mit vollwichtigen „Engeln“ zu rekrutiren (vergl. Heinrich IV. Thl 2. Akt 2. Sc. 1). Auffallender ist sein Verhältniß zu Schaal. Bei Heinrichs V. Thronbesteigung sahen wir ihn noch in einer Art von Intimität mit dem klugen Friedensrichter, der ihm 1000 Pfund geborgt hatte, um künftig eine mächtige Connexion bei Hofe zu haben. Von dieser Vertraulichkeit ist hier wenig zu merken. Falstaff hat Schaal's Leute geprügelt, sein Wild erlegt, sein Jagdhaus erbrochen: er hat Schmächtig den Kopf zerschlagen und es fällt ihm nicht ein, das zu leugnen oder sich vor der angedrohten Klage bei Hofe zu fürchten. Um dieses Benehmen mit jenem spätern Kompagniegeschäft der beiden würdigen Ritter in Uebereinstimmung zu bringen, darf man sich aber nur jenes lakaienhaften, gedankenlosen Servilismus Schaal's erinnern, neben welchem im zweiten Theil von Heinrich IV. selbst Falstaff noch eine stattliche und vergleichungsweise achtbare Figur macht (vergl. Thl. I. dieser Vorles.). So lange Schaal überzeugt ist, daß er den Liebling des Prinzen, den allmächtigen Günstling der nächsten Regierung vor sich hat, bedarf es sicher nur eines leutseligen Wortes von Falstaff, um ihn noch ganz andere Dinge vergessen zu machen, als ein paar gestohlene Hirsche, einige höhnische Worte und den etwas despectirlich behandelten Kopf des Vetter Schmächtig.

In diesem Spätsommer seines Glückes nun, in dem unächten, aber noch nicht ganz abgenutzten Goldschimmer des erschlichenen Kriegsruhms, durch die Gunst der Fortuna nur unersättlicher und schamloser geworden, beschließt Falstaff einen letzten Beutezug in's „alte romantische Land" der verliebten Thorheit. Seine Siege über Frau Hurtig und Dortchen Lakenreißer haben sein Selbstvertrauen sichtlich gehoben. „Der alte Renner hat den Sporn gefühlt." Er „wittert Unterhaltung" bei Frau Fluth. Er trägt kein Bedenken, ihre Gastlichkeit, ihre unbefangene Höflichkeit zu seinen Gunsten zu deuten. Warum sollte denn die einfache Bürgerfrau nicht Wohlgefallen finden an jenem „heitern Blick, an den einnehmenden Augen, an dem edlen Wesen" des Mannes, welchen der Sohn Englands einst in sein Herz schloß? Immerhin mag sein stattlicher Bauch centnerschwer in's Gewicht fallen gegen seine ritterlichen Manieren, Frau Fluth und Frau Page sind ja auch über das Flügelkleid hinaus und wissen voraussichtlich die Vorzüge zu schätzen, welche die Erfahrung des Veteranen vor dem Ungestüm des Rekruten voraus hat. Zudem gehen Kriegsbeute und Sold stark auf die Neige; die zehn Pfund wöchentlich lassen sich nicht mehr erschwingen. Der Friede hat den Erpressungen ein Ende gemacht und industrielle Spazierritte auf des Königs Landstraße hat der Prinz nach dem Abenteuer von Gadshill sich ein für allemal dringend verbeten. So vereinigen sich denn unverschämtes Selbstvertrauen und das „verwegene Bedürfniß", um den souveränen Herrscher von Eastcheap, den Fürsten der Humore auf einen Kampfplatz zu führen, auf dem wir ihm bis dahin noch nicht begegnet sind: es wird sich zeigen, was der Schimmer seiner Hofgunst, vereint mit den Hülfsmitteln des souveränen, scrupellosen Selbstgefühls und des glänzenden Witzes gegen ein paar schlichte Bürgerfrauen vermag.

Denn daß Shakespeare hier nicht nur den unverschämten und feigen, sondern auch den geistreichen Falstaff in Scene setzt, ist keinen Augenblick zu verkennen. Sir John herrscht im „Hosenbande" zu Windsor nicht weniger unumschränkt, als einst in Frau Hurtig's behaglicher Schenke. Den klugen, lustigen Wirth hat er erobert, wie es bei Leuten dieser Art nur genialen, unterhaltenden Zechern gelingt. Es bedarf nur eines Wortes von ihm, um einem Menschen wie Bardolph einen Posten im Keller zu schaffen, „aus dem alten Mantel das neue Wamms, aus dem verwelkten Lakaien einen frischen Zapfer zu machen." Selbst das kritische Geständniß des Geldmangels bringt den „Impe-

rator und Dictator" der fröhlichen Zechbrüder nicht um die Gunst des Mannes, welcher die Rechnung macht. In den Gesprächen mit Bardolph, Nym und Pistol sprudelt ganz der alte, unverwüstliche Witz, nur durch einen Mißton schnöden, wegwerfenden Hohns bisweilen unheimlich geschärft, wobei wir es denn nur zu deutlich merken, daß die ganze lustige Gesellschaft im besten Zuge auf dem Wege ist, an dessen Ziel der Dichter sie im ersten Theil von Heinrich V. ankommen läßt. Schmächtig ist nicht der Einzige, der über ihre Geschicklichkeit im „Aneignen" kostspielige Erfahrungen gemacht hat. Bardolph's Diebereien sind so offenbar geworden, daß Falstaff es nicht mehr für sicher hält, ihn bei sich zu dulden. Pistol und Nym kommen sich dem stets trunkenen „Hans Scharlach" gegenüber beinahe nobel vor, um so kläglicher aber müssen sie dafür das Maß ihrer eigenen Erbärmlichkeit geben, als der Hochmuthsteufel ihnen für einen Augenblick im Gewande der Ehre erscheint und es ihnen despectirlich vorkommen läßt, ihres Meisters Liebesbriefe an die Adresse zu bringen. Ein wahrer Wolkenbruch souveränen, fast zur Freiheit des Humors gesteigerten Hohns ist von Falstaff's Seite die Antwort und zeigt uns den Ritter noch einmal in der ganzen Meisterschaft seines Genre, im Selbstbewußtsein der lüderlichen Genialität gegenüber der plebejen Gemeinheit. Wie liest er namentlich der unermeßlichen Niederträchtigkeit des renommistischen Fähndrichs den Text, dem Kerl, der seine Lumpen, seine wilden Katzenblicke, seine Bierhausphrasen und seine Karrenschieberflüche unter dem Schirmdach der Ehre verschanzt! Sie haben insgesammt nur zu sehr Recht: er gegen die frechen Schurken von Handwerk, die nichts Eiligeres zu thun haben, als ihn beim ersten Streit zu verrathen: sie gegen den herabgekommenen Kavalier, der im Begriff ist, in der Knechtschaft der Sinne sich seines letzten Schmuckes, seines unverwüstlichen Mutterwitzes, seines feinen Verstandes zu entkleiden, nachdem er auf alle Arten von sonstiger Respectabilität längst theoretisch und praktisch verzichtet hat. Wirklich bildet das Auftreten Falstaff's von nun an ein rapides Herabsinken aus der Rolle des liebenswürdigen Roué in die des Ritters von der traurigen Gestalt. Schon der Beginn des Liebeshandels zeigt ihn in seinem brutalen Uebermuthe von allen guten Geistern der Klugheit und des Taktes verlassen. Sein Liebesbrief zwar ist an sich nicht so übel. Jedenfalls ist dieser kurz angebundene, soldatenhaft renommirende Ton der einzige, welchen er nach seinen Antecedentien anschlagen darf, ohne sich

von vorn herein bodenlos lächerlich zu machen. Nur versieht er es gröblich, indem er mit zwei vertrauten Freundinnen gleichzeitig anbindet. Nicht einmal für jede eine besondere Erklärung zu schmieden, hält er der Mühe werth: und diese alberne Selbstüberschätzung führt ihn dann von Demüthigung zu Demüthigung, bis sein Witz ebenso zum Kinderspott wird, wie seine Tapferkeit und seine Ehre. Gleich anfangs versäumt er die allergewöhnlichste Vorsicht, indem er gegen den ihm unbekannten Fluth mit allen seinen Plänen herausrückt. In einer wahren Orgie brutalen Uebermuths, als befände er sich in Eastcheap, etwa in Pistol's und Dortchens Gesellschaft, droht er, den betrogenen Ehemann mit seinen Augen zu durchbohren, daß er von Sinnen kommen soll, ihn in Respect zu halten mit seinem Prügel. „Wie ein Meteor soll der über des Hahnrey's Hörnern schweben!“ Das erste Stelldichein bei Frau Fluth ist dann ein unübertroffenes Meisterstück ächt komischer Bühnenwirkung. Falstaff hat seine Künste noch nicht gänzlich verlernt, aus jenen schönern Tagen, da er unter des Herzogs von Norfolk Pagen seine galanten Studien machte. Nur daß er die zierlichen Miniaturbildchen seiner Jugend jetzt in kühnerm Schwunge mit dem Maurerpinsel zu reproduziren bemüht ist. Seine poetischen Versuche über Frau Fluth's diamant-blitzende Augen, über ihre feingeschwungenen Augenbraunen, über den festen Accent ihres Fußes werden durch die Ankunft des verachteten „Hahnreys“ grausam gestört und mit dem köstlichsten à propos fällt nun das drastischste Schlaglicht auf sein ganzes Wesen und Treiben in jenem eifrigen „laßt einmal sehn! laßt einmal sehn!“ mit welchem der unternehmende Kavalier aus dem Versteck hervor springt, um seine gigantische Masse in den bereit gehaltenen Wäschekorb zu zwängen. Zweimal läßt der Dichter ihn noch in dieselbe, nur immer plumper angelegte Falle hinein tappen. Es wird ihm nach der Prügelsuppe die öffentliche Demüthigung, das Stadt- und Hofgespräch nicht erspart, nicht einmal das von Fluth gewonnene Geld darf er behalten. Man rückt ihm vor, wie er alt und kalt sei, von außen und von innen unleidlich, so arm wie Hiob, so gottlos wie Hiobs Weib! Entlarvt, übertölpelt, von Alt und Jung verhöhnt läßt er noch in komisch-wehmüthiger Verzweiflung eine letzte Rakete seines Humors steigen gegen „die wälsche Ziege, die ihn anmeckert, gegen die Narrenkappe von wälschem Fries“, mit der man sein gedemüthigtes Alter schmückt. Dann ergiebt er sich auf Gnade und Ungnade und giebt den Schlüssel zu seinem trostlosen

Benehmen, wie zu dem ächt Shakespeare'schen Grundgedanken seiner Rolle und in gewissem Sinne vielleicht des Stückes, indem er in die Worte ausbricht: „Drei- oder viermal kam mir in den Sinn, es wären keine Feen; und doch stempelte das Bewußtsein meiner Schuld, die plötzliche Betäubung meines Urtheils den handgreiflichen Betrug zum ausgemachten Glauben, allem gesunden Menschenverstande zum schnöden Trotz. Da seht, welch ein Hanswurst aus dem Verstande werden kann, wenn er auf verbotenen Wegen schleicht!" Jene großartige Unterordnung des ästhetischen Gesichtspunktes unter den sittlichen, die wir schon früher in der dramatischen Entwickelung dieses Charakters bewundernd hervorheben mußten (vergl. Bd. I. S. 243—246), sie feiert hier einen neuen, glänzenden Triumph. Wie die genialste Anlage vor dem Herabsinken zu Rohheit und Gemeinheit nicht bewahrt, sobald sie den Halt des Pflichtbegriffes aufgiebt, das hatte der Dichter in jenen unvergleichlichen Scenen Heinrich's IV. genugsam gezeigt. Es blieb noch übrig die grundsatzlose Frivolität in ihren letzten Schlupfwinkel zu verfolgen, sie gewissermaßen im eigenen Hause zu züchtigen, ihr den letzten Nimbus zu nehmen, in dem sie ihre Hohlheit verbirgt: die Einbildung ihrer intellectuellen Ueberlegenheit über „pflichttreue Beschränktheit". Und so muß denn der Fürst der Lustigmacher, der Großmeister des Nichts schonenden Witzes zum Gespött der einfachen Bürgersleute werden, die er zu prellen gedenkt; nicht nur die ehrbaren Leute, sondern auch die Lacher muß er gegen sich haben, unter dem Bewußtsein der Dummheit und Albernheit muß die eherne Stirn des Mannes sich senken, der sich gewöhnt hat, die Gesetze des Landes und die Rechte der Schwachen als die leichte Beute seines unvergleichlichen Witzes zu betrachten. So reift er vor unsern Augen der Katastrophe entgegen, mit welcher später die Sinnesänderung des Prinzen ihn trifft, und es bedarf hier wirklich sehr der begütigenden Schlußworte und der Einladung Page's, um den Eindruck der Scene nicht ernster zu machen, als ihn der Charakter des Lustspiels erträgt.

In wenigen bezeichnenden Zügen tritt uns sodann neben dieser Hauptgestalt des Stückes das Bild Schaal's, unsers alten Bekannten, entgegen, sammt seinem blassen Vetter und Pflegebefohlenen, Schmächtig. Der Friedensrichter von Gloster muß noch einmal als Stichblatt herhalten für des Dichters Hohn gegen die in Amt und Würden sich blähende, an Verstand, Herz und Lenden gleich ausgedörrte phi-

isterhafte Gemeinheit. In den silbernen Hechten seines Wappens, in dem Jagdfrevel, den er an Falstaff zu rächen gedenkt, sucht man bekanntlich Anspielungen auf des Dichters Jugendleben, die freilich zehn Jahre früher weit natürlicher gewesen wären, als in der Zeit von Shakespeare's vollster, männlicher Reife, auf dem Höhepunkt seines Schaffens (vergl. Bd. I. S. 104). Schaal's alberne Renommage bei absoluter Nichtigkeit seines Wesens ist im Streit mit Falstaff dieselbe, wie früher, da er dem in ganz neuer Hofgunst strahlenden Ritter die Honneurs seines Hauses, seines Kellers und seiner Börse machte: nur daß er in seiner gegenwärtigen kriegerischen Stimmung ebenso geistreich von den Zweikämpfen und Waffenthaten seiner Jugend zu sprechen liebt, wie damals, bei der Freude des freundschaftlichen Wiedersehens, von seinen lustigen Streichen und galanten Abenteuern. Immerhin aber kommt er diesmal noch gnädig ab, denn er hat für eine glückliche Folie seines Wesens gesorgt. Er tritt als Beschützer und Berather auf mit einem hoffnungsvollen Sprößling seines Geschlechts, mit einem Menschen neben welchem selbst auf Schaal's gestrengem Antlitz ein Zug von Männlichkeit hervortreten könnte. Schmächtig, denn von ihm reden wir, führt uns direct in den Verstellungskreis von „Was Ihr wollt“ zurück. Er ist kaum ein Anderer, als Christoph von Bleichenwang, unter anderem Namen. Der Dichter hat hier für völlige Evidenz seines Bildes, bis in die kleinsten Züge der Erscheinung gesorgt. Er zeigt uns den geistig und körperlich absolut nichtigen Einfaltspinsel, den im süßen Bewußtsein der angebornen Respectabilität dahin träumenden jungen Herrn von guter Familie, wie er mit seinem blassen Käsegesicht, mit dem zimmtfarbenen Bärtchen, die Nase in die Luft werfend selbstgefällig einherstapft, ohne auch nur zu einer Ahnung seiner Lächerlichkeit sich zu erheben. Gegen ihn ist Schaal ein Genie, ein feiner Kenner von Welt und Menschen. Bei der Freiwerbung bringt er es nicht über das Nachbeten der Worte hinaus, in welchen der Oheim ihm zuspricht. Sein Benehmen bei der Einladung Page's, seine Weigerung zum Essen zu kommen, als Aennchen ruft, ist das eines Bauerlümmels, der zum ersten mal in feine Gesellschaft kommt und seine Verlegenheit hinter Grobheiten versteckt. In den fremden Sprachen ist er nicht weiter gekommen als Junker Christoph, der seinen Mutterwitz über dem Rindfleischessen einbüßte. Um so eifriger wirft er mit fremden Brocken um sich, die er regelmäßig so verkehrt anwendet, wie etwa Frau Hurtig oder die Clowns unterster Klasse.

Wie Junker Christoph von Tobias, so wird er von Falstaff's Gesellen gerupft und gehudelt. Dafür entschädigt er sich durch Renommiren vor den Damen und vor friedlichen Leuten, wie er sich denn bei Aennchen nicht besser glaubt empfehlen zu können, als durch die Geschichte von den drei Gängen auf Degen und Dolch, die er mit dem Oberfechtmeister um eine Schüssel geschmorte Pflaumen ausgemacht hat. Als Onkel Schaal ihn zum Angriff auf das Herz seiner Zukünftigen kommandirt, schwingt seine Phantasie sich zu der Hoffnung auf, er werde Anna Page lieben können, „wie es sich für Einen schickt, der nach der Vernunft zu Werke geht“: und diese Hoffnung begeistert ihn denn auch zu der drastischen Schlußwendung seiner Werbung: „Ich für meine Person will Wenig oder Nichts von Euch. Euer Vater und mein Onkel haben's in Gang gebracht, wenn's mir bescheert ist, gut, wenn's mir nicht bescheert ist: nun, wer's Glück hat, führt die Braut heim!“

So begegneten wir bis jetzt in diesem Lustspiel, ganz gegen Shakespeare's sonstige Art, nicht sowohl neuen, selbstständigen Charaktertypen, als vielmehr einer Reihe von Reminiscenzen aus frühern Arbeiten des Dichters. Auch in dem scheinbar neu hinzu gekommenen Charakterbilde des wallisischen Pfarrers ist dieser Zug nicht zu verkennen. Man ziehe diesem jovialen Biedermann den Chorrock aus und stelle ihn im Büffelwamms und mit dem Schlachtschwert umgürtet in Reih' und Glied, und kein Bekannter des tapfern Fluellen wird anstehen, in Hugh Evans den gleich denkenden und gleich beanlagten Landsmann des tapfern, ehrbaren, trotz seines pedantischen Phlegma's thatkräftigen und mannhaft freimüthigen wallisischen Hauptmanns zu begrüßen. Einen gewissen Zug schwerfälliger Würde und sentimentaler Beschaulichkeit haben diese Walliser mit Owen Glendower, dem hochadligen, potenzirten Vertreter ihres Stammes, gemein. Evans nicht weniger als Fluellen liebt es, vor der Stunde der That seinem Hange zu moralischer Betrachtung zu folgen. Wie jener in den Pausen der Schlacht mit seinen Kameraden sich in tiefsinnige Discussionen einläßt über die römische Kriegsdisciplin, über Alexander und Clitus und den großen Pompejus, oder über Fortuna, die eine gar treffliche Moral sei mit ihrer Augenbinde, ihren Flügeln und ihrem Rade, so schwelgt Evans, während er auf dem Stelldichein seinen Gegner erwartet, in den lyrischen Reminiscenzen seiner poetischen Jahre: der „stille Pach“ und „das Matrikal der Vökel“ bilden

in seiner Phantasie ein wunderliches Quodlibet mit „den Wasserflüssen Papylon“ und den „tausend würz'ge Plume fein“, von denen er singt. Er hat „pesontere Tisposition zu weine“ — aber diese nachdenkliche, weichherzige Stimmung thut seinem Kampfesmuthe so wenig Eintrag, wie jene moralisirende Gelehrsamkeit der Kriegstüchtigkeit des wallisischen Hauptmanns. Trotz seiner geistlichen Würde und Weichherzigkeit ist Evans ein unverzagter, kampfesmuthiger Recke: es ist gar nicht zu spaßen mit diesen ein wenig unbehülflichen und seltsamen, aber durchweg soliden und nichts weniger als mattherzigen Kernnaturen, bei denen man sich unwillkürlich unsrer Westphalen erinnert, der „sentimentalen Eichen“, wie Heine sie treffend und sinnig genug bezeichnet. Bei aller Gutmüthigkeit und christlichen Gelassenheit bleibt Evans eben so wenig als Fluellen muthwilligen Beleidigern das Mindeste schuldig, weder dem aufbrausenden französischen Doctor, noch dem Gastwirth zum „Hosenbande“ mit seinen „Spotthaftigkeiten und Stichelworten“.*) Es darf wohl kaum erinnert werden, wie sehr man diesen Charakter unterschätzen würde, wenn man mit den meisten

*) Gegen meine Auffassung des Owen Glendower in Heinrich IV. hat Rodenberg den Einwand erhoben, daß der schwärmerische, phantastisch-poetische Zug dieses Walliser-Fürsten wesentlich in die Natur seines Volksstammes gehöre. und daß daher Shakespeare diese Eigenthümlichkeit nicht als schiefe und einseitige Entwickelung des Individuums verspottet haben könne. Rodenberg hat bekanntlich in Wales gelebt und Land und Volk liebevoll und gründlich studirt. Wir würden seiner Auffassung der wallisischen Nationalität daher volle Beachtung schenken, selbst wenn sie nicht, wie in diesem Falle, nur eine allbekannte Thatsache bestätigte. Dagegen wäre gegen ihre Competenz für Entscheidung der vorliegenden Frage doch Manches zu erinnern. Es handelt sich hier nicht um unsere Meinung von den Wallisern, sondern um das Verständniß ganz bestimmter, von Shakespeare gezeichneter Vertreter dieses Stammes, Owen Glendower, Hugh Evans und Fluellen: und eine Vergleichung der beiden letztern mit jenem muß auf den ersten Blick genügen, um das phantastisch schwärmerische Wesen des von Percy verspotteten Lords als eine, in der Auffassung des Dichters rein persönliche Verschrobenheit kenntlich zu machen, nicht aber als eine hoch zu schätzende, romantische Eigenthümlichkeit seines Volkes. Sir Hugh und Capitain Fluellen sind bei aller Gemüthlichkeit und Nachdenklichkeit durchaus praktische, derbe Naturen, und daß Shakespeare (ob mit Recht, das zu entscheiden ist hier nicht unsre Sache), daß der Dichter gerade in ihnen den Typus des Volksstammes zeichnen wollte, tritt fast aus jedem Worte ihrer Rollen mit völliger Evidenz zu Tage.

englischen Erklärern die ganze Rolle lediglich als ein komisches Exercitium in gebrochenem Englisch auffaßte. Eher ließe sich solche Auffassung bei Doctor Cajus entschuldigen, obwohl auch hier das Studium des französischen Charakters, zu welchem die Historien, namentlich Heinrich V., Veranlassung gaben, überall durchblickt, und zwar bisweilen in der feinsten, ergötzlichsten Weise. Es darf dabei nicht übersehen werden, wie vollkommen Shakespeare sich von nationalen Vorurtheilen freihält, überall, wo der Gegenstand nicht ganz direct seinen Patriotismus herausfordert. Die Franzosen, deren er spottet, sind die übermüthigen Kavaliere, welche vor Azincourt dem englischen Könige Gefangenschaft anbieten, ehe sie ihn geschlagen. Gegen das Volk an sich ist der Dichter von beleidigender Geringschätzung weit entfernt, wenn er sich auch wohl gelegentlich einen harmlosen Scherz über sein sprudelköpfiges Wesen, seinen Hang zur Prahlerei und zum Putze erlaubt. Dafür liefern die französischen Charaktere in „Verlorne Liebesmüh'n" und in „Ende gut, Alles gut" den klaren Beweis, und auch Doctor Cajus giebt den Lachern eigentlich nur durch seinen Jargon eine Blöße. Seine Hitze gereicht ihm nicht zur Schande, da sie mit Muth und Ehrgefühl gepaart ist.

Viel weniger ausgeführt sind alle übrigen, speziell für die Intrigue des Stückes erfundenen Rollen. Fenton, der glückliche Nebenbuhler Schmächtig's, muthet uns gleichfalls an, wie ein alter Bekannter. Wie Falstaff hat er in des wilden Prinzen Gesellschaft gelebt und sein Ruf hat darunter gelitten, wie seine Börse. Page's Verdacht, daß er nach Aennchens Hand strebe, um mit ihr den Schlüssel zu des Vaters Geldkasten zu fassen, erweist sich als keineswegs grundlos. Aber bei alledem ist er aus dem Metalle, aus welchem der Dichter mit Ehren den glücklichen Liebhaber formen darf. Die Natur hat ihn reich ausgestattet mit dem Festschmuck männlicher Jugendfrische und Kraftfülle. „Er springt, er tanzt, er hat junge, feurige Augen, er schreibt Verse, er spricht Festtagsworte, er duftet wie April und Mai." Und noch einen reelleren Vorzug hat er mit dem erlauchten Genossen seiner lustigen, vielleicht überlustigen Tage gemein: es ist kein Falsch in ihm und sein Herz ist warm und frisch geblieben unter den Thorheiten seiner unreifen Jahre. Er sagt es Aennchen in's Gesicht, „daß ihres Vaters Reichthum der erste Anlaß für sein Werben war" — und er darf es wagen, denn im Umgange mit dem Mädchen hat sein Sinn sich geändert. Er fand sie, werbend-

von höherm Werth und trachtet nun, wenn auch wohl nicht „einzig“, so doch in gebührendem Maße, nach den „ächten Schätzen ihres Innern“, die der Dichter ihm denn schließlich von Rechtswegen mit allem zeitlichen Zubehör zufallen läßt. Die Rolle würde an Poins erinnern, den Einzigen aus der Falstaff'schen Genossenschaft, welchem der Prinz gelegentlich ein Wort wirklichen Vertrauens schenkte, an dem er die Cardinaltugenden der Treue und der Tapferkeit selbst in den mehr lustigen als rühmlichen Tagen von Gadshill und Eastcheap nicht vermißte. Doch ist es sehr möglich, daß Shakespeare hier an keine bestimmte Person des früheren Stückes gedacht hat, wie ja auch die hier auftretende Frau Hurtig, mit ihrer Namensverwandtin in Heinrich IV. nur das Verdrehen der Fremdwörter gemein hat. Die beiden Ehepaare von Windsor sind nur skizzirt, aber freilich von der Hand des die Scene bereits mit vollendeter Virtuosität beherrschenden Meisters. Namentlich ist Fluth ein trefflicher Vertreter der komischen Eifersucht, die sich von der tragischen wesentlich dadurch unterscheidet, daß sie nicht der verletzten Liebe, sondern der beleidigten Eitelkeit entstammt und daß ein Fonds von Gutmüthigkeit, mit Schwäche verbunden, die Besorgniß vor einer unglücklichen Katastrophe nicht aufkommen läßt. Unter den Frauen tritt Page's Gattin stärker hervor: die resolute, nach häuslicher Herrschaft strebende aber ihre Grenzen sorgfältig einhaltende, in ihren tugendhaften Grundsätzen durch Klugheit und glückliches Temperament nicht wenig geförderte Hausfrau, durchaus keine feine oder edle Natur, wie aus ihrem Benehmen gegen Anna und Fenton genügend erhellt, aber aus solidem und für die Alltagsforderungen des Lebens völlig ausreichendem Stoffe. Es gereicht beiläufig dem Texte der Nicolai'schen Oper zu großem Vortheil, daß die Fabel ihn nöthigt, gerade diese von dem Dichter weniger sorgfältig gefeilten Charaktere in den Vordergrund zu stellen. Die bloße Komik der Situationen, die reich ausgestattete, in seltenem Grade bühnengerechte Handlung fesselt auch so vollkommen die Theilnahme, während die Kunst des Komponisten sich innerhalb der mehr angedeuteten, als im Einzelnen ausgeführten Intentionen des Dichters mit vollkommener Freiheit bewegt. So sind die „lustigen Weiber“ des höchsten Preises sicher, bei den Freunden scenischer, geschickt arrangirter Effecte sowohl als bei Lesern und Zuschauern, für welche das Studium gründlich angelegter und fein durchgeführter Charaktere den größern Reiz hat. Bedenklicher stellt sich die Frage nach dem

sittlichen oder ästhetischen Grundgedanken, nach der einheitlichen Seele des Stückes. Der Verlauf der Falstaff'schen Liebeswerbung könnte auf den Gedanken führen, daß es sich hier überhaupt um eine Verherrlichung bürgerlicher Ehrenhaftigkeit gegenüber genialer Liederlichkeit handle. Aber dann träte fast die Hälfte des Stückes als fremde, überflüssige Zugabe aus dem Organismus des Ganzen heraus. Die so reich ausgeführte Intrigue, welche um Anna Page sich dreht, erschiene beinahe als störendes Beiwerk; Evans und Cajus sänken zu einer Art von cultivirten Clowns herab und selbst jener Gegensatz bürgerlicher und adliger Sitte würde wieder verwischt, wenn nicht aufgehoben. Handelt doch Page im Grunde nicht viel ehrenwerther als Falstaff, wenn er darauf ausgeht, die einzige Tochter einem Schmächtig zu verkuppeln, dieser „Masse häßlich schnöder Fehle", die ihm schön vorkommt bei 300 Pfund des Jahres. Nicht viel besser handelt Frau Page, so viel sie sich auch sonst mit ihrer Ehrlichkeit weiß. Sie ist durch des Doctors Ansehn bei Hofe, durch seine reiche und vornehme Praxis bestochen, wie ihr Mann durch Schmächtig's Vermögen. Dabei hat sie nicht einmal das Lob der Offenheit, mit der ihr Mann dem unliebsamen Bewerber entgegen tritt, und der schließliche Sieg Fenton's ließe sich endlich eben so gut zu Gunsten verliebter Romantik auslegen, wie die Demüthigung Falstaff's als Triumph der ehrbaren Prosa. Vielleicht treten wir dem Grundgedanken des Dichters einen Schritt näher, wenn wir uns des in „Was Ihr wollt" behandelten Thema's erinnern. Beide Stücke liegen einander ohnehin durch ihre Entstehungszeit nahe. Sie gleichen einander durch die rüstige Leichtigkeit und den sprudelnden, ungetrübten Humor der komischen Partien, die freilich in den lustigen Weibern nicht durch schwungvolle Lyrik unterbrochen werden, und auch die Seele der Handlung, das treibende Interesse zeigt in beiden nahe Verwandtschaft. Hier wie dort gilt es, die Thorheiten und Verirrungen darzustellen, welche mißgeleitete Liebe in der Gesellschaft anrichtet, oder zu deren Entfaltung das Verhältniß der Geschlechter Veranlassung giebt: nur daß die in den „lustigen Weibern" gegebene Schilderung trotz ihres größeren Umfanges an Reichhaltigkeit und Vollständigkeit mit der des ersten Stückes sich nicht messen darf. Dort war es nicht nur niedriger Eigennutz und alberne Eitelkeit, welche sich an dem Namen der Liebe versündigten und darum dem verdienten Spotte verfielen. Christoph und Malvolio nahmen nur einen Theil des Interesses in

Anspruch, während der Dichter seine reiche Kunst entfaltete, um den Gegensatz krankhaft-phantastischer Sentimentalität und ächter, auf dem Grunde eines gesunden Charakters ruhender Jugendliebe zur Geltung zu bringen. Dies höhere Moment ist in den „lustigen Weibern“ beinahe fortgefallen, wie aus einem vergleichenden Blick auf die Rollen der „Viola“ und der „Anne Page“ sich auf der Stelle ergiebt. Um so energischer, mit keckem, niederländischem Pinsel sind die Eingriffe geschildert, durch welche die gemeinen Beweger des alltäglichen Lebens, Eigennutz und Eitelkeit, das Gebiet der Liebe entweihen. Es wird ihnen Allen Nichts von ihrer Strafe erlassen. Der Dichter zeichnet mit gleicher Energie den schamlosen „Coureur de bonnes fortunes“, den stumpfsinnigen Convenienz-Freier, den eigennützigen, die Tochter als Waare behandelnden Vater, und die Mutter, bei der die Eitelkeit es über die Rücksicht auf das Glück und auf die weibliche Würde ihres Kindes davon trägt. Aber alle auftretenden Personen zeigen sich einer tiefern Auffassung des Lebens so fern, sie verfolgen mit solcher Naivetät ihre untergeordneten Zwecke, dem Mangel an edler Gesinnung und bedeutender Kraft tritt so viel Unbefangenheit, Gutmüthigkeit und heilsame Gewöhnung an Ordnung und Sitte gegenüber, daß der Kampf der Gegensätze sich zum heitern Spiele mildert, und auch in der Stimmung des Betrachters der festliche, heitere Humor keinen Augenblick durch den „schwarzen Affect“ unterbrochen oder verstimmt wird. So stehen die „lustigen Weiber“ an Tiefe der poetischen Intentionen gegen die meisten andern Shakespeare'schen Lustspiele entschieden zurück. Um so günstiger aber fällt der Vergleich für sie aus, sobald es um glückliche, scenische Anordnung und komische Kraft der Charakteristik sich handelt. Sie nehmen, was diese Vorzüge anbetrifft, mit vollem Recht einen Ehrenplatz ein unter den gelungensten Arbeiten des Dichters.

Einunddreißigste Vorlesung.

Troilus und Cressida.

Die älteste Ausgabe dieses dramatischen Gedichtes erschien im Jahre 1609, noch ehe dasselbe die Probe der öffentlichen Aufführung bestanden und wie der Herausgeber ganz naiv eingesteht, gegen den Willen des Verfassers.*) „Danket dem Schicksal", sagt er, „daß das Stück in eure Mitte entschlüpft ist. Denn ich glaube, nach des gro-

---

*) Der Titel dieser ältesten Ausgabe heißt: „The Famous Historie of Troylus and Cresseid. Excellently expressing the beginning of their loves, with the conceited wooing of Pandarus, Prince of Licia. Written by William Shakespeare. London. Imprinted by G. Eld for R. Bonian and H. Walley, and are to be sold at the spred Eagle in Paulus Church-yeard, over against the great North doore 1609." Es war dieses jedoch nicht das erste Stück der englischen Bühne, welches diesen sehr populären Stoff bearbeitete. Aus Henslowe's mehrfach erwähntem Tagebuche ergiebt sich, daß ein Drama: Troyelles and Cresseda oder the Tragedy of Agamemnon schon am 2. Juni 1599 durch den Master of the Revels zur Aufführung verstattet wurde. Es war von Dekker und Chettle wahrscheinlich für die Truppe des Grafen von Nottingham geschrieben. Auch ein Stück „Troilus und Cressida" aus dem Repertoire der Shakespeare'schen Gesellschaft wird schon früh erwähnt. Es wurde am 7. Februar 1603 in das Londoner Buchhändler-Register eingetragen: ob ein von Shakespeare stammender erster Entwurf, ist nicht zu bestimmen.

ßen Besitzers Willen würdet ihr eher darum gebeten haben als gebeten sein." Sehr bald darauf ging es, von der Censur gebilligt, über die Bühne des Globe, ein Umstand, der noch auf einem Theil der Exemplare jenes ersten unrechtmäßigen Druckes nachträglich bemerkt werden konnte. Es wird von dem ersten Herausgeber eine Komödie genannt, in der Folio steht es zwischen den Historien und den Trauerspielen, und im Buchhändlerverzeichniß wird es geradezu als eine Historie aufgeführt. Für jede dieser Bezeichnungen liegen rechtfertigende Gründe nahe genug. Der Historie scheinen die Kriegs- und Staatsaktionen anzugehören, die klassischen Namen, die Fülle politischer Betrachtungen und Ausführungen, die sich hier mehr in den Vordergrund drängt, als wir es selbst in den unbezweifelt geschichtlichen Dramen Shakespeare's gewohnt sind. Es fehlt sodann nicht an Liebesschmerz, nicht an Ehrgeiz und Heldensinn, nicht an Leidenschaft und Tücken des Schicksals, um eine fünfaktige Tragödie damit ganz leidlich zu würzen, und die Schlußscenen werden nicht nur von den Thränen, sondern von dem heißen Herzblut mehr als eines Helden benetzt. Endlich ist für die Lachlust reichlichst gesorgt durch Clowns von Handwerk wie durch Narren wider Willen, und — was noch mehr sagt — die Gesammtauffassung der reich gegliederten Handlung läßt uns keinen Augenblick im Zweifel, daß es des Dichters Absicht nicht sein kann und auch sicher nicht ist, durch Erregung von Mitleid und Furcht unserer Theilnahme sich zu bemächtigen und in idealer Resignation die Dissonanzen des von ihm dargestellten Weltlaufes zu lösen. Dieser Mannigfaltigkeit und Unbestimmtheit des Gesammteindrucks entsprechen denn auch die Urtheile der neuern Erklärer. Der Eine preist den Reichthum der Charakteristik, und geht an der Deutung des Ganzen vorsichtig vorüber. Ein Anderer erklärt geradezu, „daß er nicht wisse, was er davon sagen solle." Ein Dritter geht nach mannigfachen Deutungsversuchen unbefriedigt davon, nicht abgeneigt, diese geringe Ausbeute der schwankenden, unklaren Haltung des Dichters selbst auf die Rechnung zu schreiben. Dennoch zeugen schon die wiederholten Bearbeitungen derselben Fabel, die zahlreichen Anspielungen auf ihre Hauptpersonen, denen wir überall begegnen, für die Popularität des Sujets; die verfrühte, unrechtmäßige Ausgabe zeigt wenigstens, daß man sich zu dem Drama eines großen Erfolges versah, und das warme Lob des literarischen Freibeuters, der sie veröffentlichte, ist in der Sprache der Ueberzeugung, ja der Begeisterung geschrieben.

„Dieses Verfassers Komödien", sagt er, „sind so nach dem Leben geformt, daß sie als Erläuterungen aller unserer Handlungen dienen; solche Gewandtheit zeigen sie und solche Gewalt des Witzes, daß die größten Feinde des Schauspiels an seinen Stücken Gefallen finden. Alle solche plumpen und schwerköpfigen Alltagsmenschen, die, des Witzes einer Komödie nimmer fähig, zu seinen Vorstellungen kamen, durch den Ruf derselben gelockt: dort fanden sie den Witz, den sie selbst nie zu Wege brachten und sie gingen gescheuter heim, als sie gekommen waren. In seinen Lustspielen ist so vieles und so treffliches Salz, daß sie wegen ihrer großen Ergötzlichkeit, in jenem Meere entstanden scheinen, welches die Venus erzeugte. Keins unter diesen allen aber ist sinnreicher als dieses hier, und hätte ich Zeit, ich würde das auseinander setzen, obwohl ich weiß, daß ich es nicht nöthig habe. Das Stück verdient eine solche Arbeit, so gut wie die beste Komödie von Plautus oder Terenz. Und glaubt mir dies: wenn der Dichter geschieden sein wird, wenn seine Komödien vergriffen sein werden, dann werdet ihr emsig nach ihnen suchen und eine englische Inquisition errichten." Im Ganzen und Großen hat sich die Weissagung glänzend genug bewährt. Es wird nun zu untersuchen sein, ob und wie weit dies enthusiastische Lob auch für „Troilus und Cressida" seine Richtigkeit hat, oder ob in der That die tiefer eingehende Betrachtung dieses seltsamen dramatischen Gedichtes darauf verzichten muß, die aufgewendete Mühe durch eine entsprechende Frucht gesunder Erkenntniß belohnt zu sehen.

Werfen wir zunächst einen orientirenden Blick auf die Handlung. Das ziemlich bunte Gewirr der geschilderten Vorgänge gruppirt sich um eine Liebesgeschichte, welche der Dichter ziemlich locker mit einer Doppelreihe von Vorgängen verband, die uns bedeutsame Blicke in das Gebiet des Ehrgeizes, resp. der Eitelkeit und der Staatsklugheit gestatten. Den Stoff jener erotischen Scenen fand Shakespeare in Chaucer's romantischem Epos: „Troilus und Cressida." Wie im Drama, flieht dort Calchas aus Troja in's griechische Lager, weil er, der Zukunft kundig, den Untergang der Stadt deutlich voraus sieht. Seine Tochter Cressida bleibt in großer Gefahr bei den aufgebrachten Trojanern zurück, findet aber in dem tapfern Prinzen Troilus einen schwärmerisch treuen und ergebenen Ritter. Das Verhältniß wird durch Pandarus, den lange vor Shakespeare in England sprüchwörtlichen Urvater der Kuppler, vermittelt; bis in's Einzelne finden die

entsprechenden Scenen des Drama's bei dem alten epischen Volksdichter ihr Vorbild. Dann erbittet sich Calchas von den Griechen den gefangenen Antenor, um für ihn seine Tochter zu lösen. Die Auswechselung wird von den Trojanern bewilligt und Troilus hat das Zusehen, als der ritterliche Diomedes ihm die so eben gewonnene Geliebte in's feindliche Lager entführt. Die sentimentale Scheidescene, dann Cressida's Koketterie, ihre Intrigue mit Diomedes, ihre schamlose Untreue: Alles dies findet sich bei Chaucer wie bei Shakespeare. Fortgelassen wurde von dem Letzteren nur die reuevolle Klage, mit welcher Cressida im Epos vorausahnend die Schande sich ausmalt, welche von nun an ihren Namen brandmarken wird. „Bis an der Welt Ende wird man kein gutes Wort von ihr schreiben, noch singen; die Bücher werden sie schänden und von allen am meisten werden die Frauen ihre Untreue hassen und schelten.“ Shakespeare zog es vor, die verliebte Dame in ihrer Sünden Blüthe abtreten zu lassen und dafür zu guterletzt ihren Oheim, den gefälligen Vermittler, nebst der zahlreichen, in seinen Fußtapfen wandelnden Zunft dem Hohn und dem Gelächter der Zuschauer preiszugeben.

Diese frivole Liebesgeschichte in romantischer Form versetzt der Dichter nun mitten unter jene weltberühmten Sagen, an welche in der Phantasie des Mittelalters nicht nur die griechische sondern die gesammte westeuropäische Geschichte sich knüpfte, mitten unter jene unsterblichen Vorbilder urkräftigen Heldenthums, in denen selbst die Barbaren des fernen Abendlandes nach Jahrtausenden ihre Stammväter zu sehen und zu verehren liebten, sobald sie den ersten Trunk aus dem Becher antiker Bildung gethan. Aeneas und seine Trojaner spielen bekanntlich in den französischen Chroniken des Mittelalters kaum eine geringere Rolle, als in den Stammsagen altitalischer Städte. Shakespeare seinerseits konnte seine Kenntniß dieser Dinge unmittelbar aus Homer schöpfen, der ihm in Chapman's Uebersetzung vorlag und dem er jedenfalls die Grundzüge der Gestalt des Thersites entlehnte. Weit mehr hat er ohne Zweifel die mehr oder weniger romantischen Bearbeitungen der trojanischen Sagen benutzt, welche sich großer Verbreitung erfreuten: das „Troy Booke“ von Lydgate, nach der lateinischen Historia Trojae des Guido von Colonna, und besonders Caxton's „Destruction of Troy“, eine englische Bearbeitung des französischen Werks von Raoul le Fèvre. Shakespeare entnahm ihnen ziemlich das ganze epische Gerüst seines Drama's, selbst die

Motive der Nebenscenen. Aber der Ton der Behandlung und die Charakterschilderung ist ihm durchaus eigenthümlich. Wie Homer zeigt er uns das griechische Lager durch den Streit der Fürsten zerrissen. Nicht in Agamemnons tyrannischer Willkür, sondern in des Achilles übermüthigem Eigenwillen wurzelt der Streit. Er und Ajax übertreiben sich in Kundgebungen verstandlosen Hochmuths. Vergeblich ermahnen Ulysses und Nestor zur Vernunft und zur Ordnung. Nicht einmal Neid gegen den zum Zweikampf mit Hektor bestimmten und damit plump renommirenden Ajax ist im Stande, den Achilles zur Thatkraft zu spornen. Ein Brief Polyxena's, für die er schwärmt, reicht hin, seinen kaum erwachten Entschluß in sentimentale Ruhe zu lullen. Ueberhaupt ist ritterlich-romantische Galanterie das einzige Gefühl, welchem die meisten Helden sich zugänglich zeigen, wenn nicht geradezu kleinlicher Neid und Selbstsucht ihre Schritte dictirt. So verweigern die Trojaner die Herausgabe Helena's lediglich im Interesse der „Ehre;" — Hektor fordert die Griechen für den Ruhm seiner Dame zum Kampf, Agamemnons Entgegnung huldigt der Liebe fast im Styl des Sonetts, selbst der alte Nestor ist bereit, mit seinen sieben Tropfen Blut für die Keuschheit seiner Gemahlin gegen Helena's Eltermutter zu zeugen. Achilles wird, wie bei Homer, erst durch des Patroklus Tod unter die Waffen gerufen. Nach unentschiedenem Gefecht tritt er den Rückzug an; dann trifft er, von seinen Myrmidonen umgeben, den vereinzelten, nicht einmal bewaffneten Gegner. Vergeblich mahnt Hektor an die Gesetze des ritterlichen Kampfes. Man fällt mit Uebermacht über ihn her. Er wird gemordet, verhöhnt, an des Achilles Roßschweif um die Mauern geschleift. Gleichwohl behaupten die Trojaner, unter Troilus und Aeneas, das Feld, und brechen zuletzt die Schlacht nur ab, um demnächst mit frischen Kräften Hektor zu rächen. Die pathetische Rede, in welcher Troilus diesen Entschluß verkündet, dann die Verwünschung des ihm begegnenden Pandar und des letztern tragi-komisches, bereits erwähntes Sündenbekenntniß bilden den Schluß.

Man sieht, die tragischen Dissonanzen gellen hier so schrill als möglich in unser aus alle dem tollen Wirrwarr nach Harmonie sich sehnendes Ohr. Wir dürfen es Niemandem verdenken, wenn er auf Augenblicke zweifelt, ob er ein Lustspiel vor sich hat oder eine verunglückte Tragödie. Die Ergebnisse der Handlung zeigen uns den Liebhaber verrathen und enttäuscht, den Ehrenhelden des Stückes schmäh-

lich ermordet. Dabei ist nicht einmal ein Abschluß erreicht. Wir erfahren nicht, wie es am Ende Troilus, nicht, wie es Cressida geht, noch für wen die Entscheidung der Waffen sich ausspricht. Troilus schließt mit verzweifelten und heroischen Vorsätzen, aber auf der Stelle wird der Eindruck der Scene durch des Pandarus naiv-burleske Klagen, zumal durch seinen Epilog an das Publicum nicht wenig geschwächt. Die Fabel des Drama's nimmt es somit an Ungefügigkeit und Schroffheit mit den seltsamsten Stoffen auf, an denen sich Shakespeare jemals versuchte, und es wird nun zu untersuchen sein, ob es dem Dichter nicht auch hier, wie in so manchem andern Werke, gelungen ist, in der Tiefe zu gewinnen, was er an der Oberfläche verfehlte oder vielleicht nicht der Mühe werth hielt, ernstlich zu erstreben. Wenn „Troilus und Cressida", trotz jenes Mangels an Harmonie, trotz jener Unklarheit der sittlichen und poetischen Intentionen unsere Theilnahme fesselt, so wird jedenfalls die Charakteristik und der Gedankeninhalt des Dialogs für die Wunderlichkeiten, wenn nicht Fehler der Composition entschuldigen müssen. Versuchen wir also von dieser Seite her unserer Aufgabe gerecht zu werden: vielleicht, daß es einer gründlichen und vorurtheilsfreien Betrachtung gelingt, nicht nur für Einzelnes zu interessiren, sondern auch für die Würdigung des Ganzen einen naturgemäßen und ausgiebigen Standpunkt zu finden.

In die Mitte seines Gemäldes hat der Dichter den Liebeshandel gestellt, dessen Hauptpersonen er auch durch den Titel hervor hob. Es ist hier alles klarer, vollständiger und durchsichtiger ausgeführt, als dies von den seltsamen Gestalten des reichen und grotesken historischen Rahmens sich sagen läßt, mit welchem er diese Gruppe zu umgeben für gut fand. So möge die Betrachtung auf dieser Seite beginnen.

Die lange Reihe Shakespeare'scher Dramen, mit welchen diese Untersuchungen sich bis dahin beschäftigten, hat uns vielfach Gelegenheit und Aufforderung gegeben, die Virtuosität zu bewundern, mit welcher der Dichter die Darstellung der Liebe für die höhern Zwecke seiner Kunst zu verwerthen weiß. Der gediegene Ernst seiner Weltanschauung mochte dieser poetischsten und flüchtigsten unter den Leidenschaften in den eigentlichen Historien eine hervorragende Rolle nicht einräumen. Seine Lieblinge Heinrich und Percy bewahren im heißesten Feuer des vertraulichen Liebesgesprächs die frische Selbstständigkeit des Entschlusses und die Klarheit des Blickes; Heinrich VI. ist kaum mehr

als passiv verliebt, wenn der Ausdruck erlaubt ist. Margarethe beherrscht ihn; aber sein Gehorsam ist mehr Gleichgültigkeit gegen die Geschäfte und Widerwillen gegen Zwietracht und Streit, als leidenschaftliches Trachten nach der Gunst des herrschsüchtigen Weibes. Das Verhältniß Margarethens zu Suffolk ist allerdings leidenschaftlicher Art, aber es greift nur episodisch ein und ist weit entfernt, den Gang des Drama's in erster Linie zu bestimmen. In „König Johann" ist es nur schnöde Politik, welche mit dem Namen der Liebe ihr Spiel treibt. Dasselbe gilt von Richard III., nur daß hier gegenüber der kalten Selbstsucht des Mannes die haltlose Eitelkeit des umworbenen Weibes mit ingrimmigem Hohne an den Pranger gestellt wird. Auch in den Römerdramen findet die ideale, romantische Liebe keine Stelle unter den die Ereignisse bestimmenden Kräften. Coriolan weicht nicht der Gattin, sondern der Mutter, Brutus fragt Porcia nicht um Rath, als die Freunde ihn zum Entschluß drängen, und wenn Antonius in Kleopatra's Armen die Weltherrschaft vertändelt, so beherrscht die kaltherzige Buhlerin den Wollüstling, nicht die Geliebte den Liebenden. Und selbst in den freien Tragödien Shakespeare's muß die Macht des die Herzen zwingenden Gottes sich mit sehr beschränkten Huldigungen begnügen. Ihr Triumph in „Romeo und Julia" wird durch bedeutungsvolle Hinweise auf die ernstern Lebensgewalten gemäßigt, und das Schicksal Othello's zeigt sie als die bedenklichste Gefahr für den nach ernsten und hohen Dingen trachtenden Mann; während in Hamlet, Macbeth und Lear die Interessen der Liebe vollends vor denen des Rechtsbewußtseins und des Ehrgeizes zurück treten müssen. Um so unermüdlicher ist dafür die Aufmerksamkeit, um so reicher und unerschöpflicher die Gestaltungskraft, mit welcher Shakespeare in seinen Lustspielen und Dramen den Proteus-Wandelungen jener Allherrscherin des poetischen Jugendlebens zu folgen bemüht ist: wie wir denn später sehen werden, daß gerade die verschiedene Auffassung dieses Motivs und der ihm entspringenden psychologischen Aufgaben diese Gattungen mehr als alles Andere kennzeichnet und scheidet. Die Lustspiele zeigen die Liebe im Gewirre der Verkehrtheiten und Irrsale des Jugendlebens als den Probirstein, auf welchem Charakterschwäche und Thorheit zu Schanden werden, als die Verbündete der Klugen und als die Zuchtruthe der Narren. Wie sie fertig wird mit dem Sträuben der unreifen, unbändigen Jugend, das wurde in der „Widerspenstigen Zähmung", in „Ende gut Alles gut" und in „Viel Lärmen um Nichts" so er-

götzlich als lehrhaft gezeigt. In „Verlorne Liebesmüh'n" nahm sie eine Gesellschaft gezierter Pedanten in die Lehre; ihre flüchtigen Launen, ihre berauschende, sinnbethörende Macht kamen im „Sommernachtstraum" und in den „Veronesern", zum Theil auch in „Wie es Euch gefällt" zur Geltung. Die „Lustigen Weiber" und „Was Ihr wollt" brachten eine ganze Gallerie verliebter Narren, lustiger, disproportionirter Verhältnisse und ihnen entspringender Irrungen zu Tage. Shakespeare zeigte uns den nichtigen Gecken und den eiteln Pedanten auf Freiers Füßen, er machte sich über Orsino's hohle, schmachtende Sentimentalität nicht weniger lustig, als über Falstaff's grob sinnliche Gemeinheit. Im Allgemeinen fiel dabei das Licht auf die Seite der Frauen. Die gelehrten Herren des navarresischen Hofes zogen den Kürzern gegen die Prinzessin von Frankreich und gegen ihre Begleiterinnen, Julia beschämte den Wankelmuth ihres Proteus, in Hero und Beatrice feierten weibliche Sanftmuth und weibliche Klugheit und Energie einen schönen Triumph über die Schwächen und Thorheiten der Männer, Helena errang den Sieg über Bertram's störrigen Ungestüm, Rosalinde strahlte in heiterer Gesundheit und harmonischer Kraft unter verwirrter, ungefüger Umgebung, und Viola übertraf sie alle in dem Zauber jungfräulicher Anmuth, verbunden mit gediegener Klugheit und ächt sittlicher Würde. Wo ja die Damen den Kürzern zogen, da machten sie ihre Fehltritte wenigstens auf intellectuellem Gebiet, auf dem es für das Weib bekanntlich keine Todsünden giebt. Der Dichter ließ uns über die alberne Eifersucht Adriana's, Helena's, Hermia's lachen, er gab uns Katharina's kindische Ungezogenheit zum Besten, so wie Olivia's sentimentale Träumereien. Aber keine der Frauen, deren Humor und Liebenswürdigkeit seine Lustspiele beseelte, ließ sich bei Verletzung der weiblichen Kardinaltugenden ertappen. Shakespeare muthete es uns bis dahin nicht zu, über Unsittlichkeit und Untreue zu lachen, wie es ihm denn auch nicht ein einziges Mal in den Sinn kam, uns die gemeine Sinnenlust anders als unschön, meistens lächerlich und grotesk und somit für den Betrachter gefahrlos zu zeigen.

Troilus und Cressida ist nun seine einzige Arbeit, die von dieser allgemeinen Wahrnehmung bis auf einen gewissen Punkt eine Ausnahme macht. Hier allein erscheint die niedrige Gesinnung, die gemeine, sündliche Lust wenigstens in einigen Scenen nicht ganz entblößt von jener anmuthig lockenden Verhüllung, in welcher unser keusches, reli-

giöses Jahrhundert sie auf der Bühne wie im Salon, im Roman und im Drama wie im Leben zu kosten und zu bewundern gewohnt ist. Freilich fehlt auch hier noch sehr viel daran, daß die Vergleichung vollständig zuträfe. Shakespeare hat sich sehr wohl gehütet, den Victor Hugo, George Sand und Genossen in der Zeichnung einer sentimental-heroischen Lustdirne zuvor zu kommen. Was seine Cressida verführerisch macht, ist keineswegs ein Apparat von erhabenen Sentenzen und edeln Motiven, sondern der verlockende Schmuck intelligenter, feiner und bewußter Grazie so wie glühender Jugendkraft, in welchem die haltlose Sinnlichkeit hier allerdings auftritt. Ihr Wohlgefallen an Troilus hat gleich anfangs viel mehr mit dem Appetit des geist- und geschmackvollen Gourmands gemein, als mit der überfluthenden Leidenschaftlichkeit einer tief angelegten, auch im Genußdrange wahren und ernsten Natur. Bei ihr kommt Oheim Pandarus viel zu spät mit seinen schlauen Andeutungen, seinem Ausholen und Winken. Sie durchschaut ihn beim ersten Worte, denn seine Vorstellungen und Empfindungen sind ihr geläufig. Durch schnippischen, berechneten Widerspruch reizt sie ihn, ihr von des Troilus brauner, gesunder Farbe zu erzählen, von seinen stählernen Sehnen und von der Gunst, in der er bei Helena steht. Mit innigem Behagen lauscht sie den Schilderungen des alten, bequemen „Menschenfreundes"; die Freude des überlegenen Spielers strahlt ihr aus den Augen, indem sie seine Plane und Schliche durchschaut. Sie weiß selbst rechtzeitig durch ein leckeres Zötchen die Unterhaltung zu würzen und sich das bezeichnende Lob zu verdienen: „Du bist mir die Rechte!" Mit unerbittlicher Schärfe zeichnet der Dichter in jedem ihrer Worte und Werke den Urtypus der ausgebildeten, bewußten Kokette, des widerwärtigen Gemisches von eisig kalter Selbstsucht und leichtfertiger Sinnlichkeit des Weibes, dem der „geliebte" Mann Nichts ist, als ein Mittel zur Befriedigung der Eitelkeit, wobei gelegentlich auch die Lüsternheit ihre Rechnung findet. „Umworben zu werden ist süßer, als zu gewähren, Gewähren wird Befehl, Versagen Bitte," so bezeichnet sie selbst kurz und bündig den Grundgedanken ihres Verhaltens. Selbst im Augenblicke der Hingabe bleibt ihr die Selbstvergessenheit fremd, die allein die Verirrungen der Liebe ästhetisch entschuldigt. Aber mit vollendeter Kunst weiß sie ihre berechnende Gemeinheit in die Sprache der ächten Leidenschaft und der züchtigen Schaam zu kleiden. Der Schluß jener Scene des dritten Akts, in

welcher der Dichter den Troilus an das Ziel seiner Wünsche führt, ist vielleicht die einzige wahrhaft lüsterne und, für sich allein genommen, verführerische Scene, welche die Shakespeare'schen Dramen enthalten, und man könnte sich berechtigt glauben, hier an eine momentane Verleugnung seiner, auch im übermüthigsten Scherze tief sittlichen Lebensauffassung zu denken, wenn die weitere Durchführung der Rolle nicht in nachdrücklichster Weise auch der schönen und geistreichen Gemeinheit gegenüber die Würde des ethischen Standpunktes wahrte. Die virtuose Schilderung jenes Triumphes der lüsternen Koketterie macht eben die furchtbare Bitterkeit der nun von Scene zu Scene sich steigernden Satire nur fühlbarer. Cressida's Gedanken, als sie den Geliebten am Morgen entläßt, drehen sich immer noch um den einen Punkt: nicht um Tugend und Ehre macht sie sich Scrupel, sondern um den praktischen Erfolg ihrer Manöver. „Hätte sie Nein gesagt, so wäre er wohl noch feuriger." Ihre Worte in der schmerzlichen Trennungsstunde leisten allen Anforderungen an eine Dame von fein gebildetem Herzen vollkommen Genüge. Neben dem Geliebten ist der Vater ihr Nichts, sie kennt keine Verwandtschaft. Der Falschheit Gipfel will sie heißen, wenn sie ihn jemals verläßt. „Ihrer Liebe starker Bau und Grund ist wie der Erde ew'ger Mittelpunkt." Doch mitten in diesen untadelhaft geschmackvollen Ausbrüchen des Gefühls wird sie das Bewußtsein ihres Unwerthes keinen Augenblick los. Es giebt keinen schärfer und unerbittlicher der Natur abgelauschten Zug, als jene heftigen Kundgebungen der beleidigten Unschuld, jene gereizten Betheuerungen der Treue, mit welchen sie des Troilus ganz harmlose Abschiedsworte mehrmals unterbricht. Und kaum hat sie dem Geliebten den Rücken gewandt, so produzirt sie gleich beim Eintritt in's Griechenlager eine wahre Kunstleistung der feurigen, gewandten, in allen Sätteln gerechten Kokette. „Es wächst ihr Muth mit ihren größern Zwecken." Sie höhnt den Menelaus, küßt sich recht nach dem Buch mit Patroklus, Odysseus, Diomedes herum und beschließt, den Letztern in des Troilus Pflichten, vielleicht auch in seine Rechte, einstweilen eintreten zu lassen. Aber hier findet sie ihren Mann. Der an Erfolge gewöhnte, durch das Leben geschulte Kavalier ist nicht gemeint, die Rolle des blöden, enthusiastischen, nach Gutdünken gemaßregelten Anbeters zu spielen. Er weiß, wie man es anzufangen hat, um dieser Art von Liebe abzugewinnen, was sie zu geben vermag. Ihren verschämten Weigerungen setzt er entschlossenes Fordern, ihren

Launen Festigkeit, wenn nicht Grobheit entgegen. So tauscht das grundsatzlose, eitle und selbstsüchtige Weib den Herrn und Gebieter für den hingebend-treuen Geliebten ein. Sie wird da gestraft, wo sie sündigte. Die Aussicht, welche sich schließlich auf ihre weitere Laufbahn eröffnet, zeigt zur Genüge, daß Odysseus aus dem Herzen des Dichters sprach, als er nach der ersten Begegnung sie schilderte:

„An ihr spricht Alles, Auge, Wang' und Lippe,
Ja selbst ihr Fuß: der Geist der Lüsternheit
Blickt vor aus jedem Glied und Schritt und Tritt.
O der Kampflustigen, so zungenglatt,
Die Willkomm' schielen, eh' man sie noch grüßt,
Und weit aufthun die Blätter ihres Denkbuchs
Für jeden üpp'gen Leser! Merkt sie euch
Als niedre Beute der Gelegenheit
Und Töchter schnöder Lust!"

Shakespeare hat gelegentlich Frauenzimmer gezeichnet, welche an Rohheit und unästhetischer Zuchtlosigkeit weit unter Cressida stehen. Aber keine von Allen macht auf das unverdorbene Gefühl den unbedingt widerwärtigen Eindruck dieser gleich ihrem Oheim sprüchwörtlich gewordenen Kokette. Es ist die im Gewande des conventionellen Anstandes und der formellen Bildung sich spreizende Gemüthsleere, die auf völlige Herzensroheit gepfropfte Verstandesbildung, die hier so abstoßend berührt. Es wird sich später zeigen, wie wesentlich diese schonungslose Satire durch die Färbung und Richtung des ganzen Dramas bedingt ist.

Von Cressida durch eine weite Kluft der Jahre, des Geschlechts, der Erfahrung getrennt, steht Pandarus seiner Nichte gleichwohl zunächst in den ethischen Wahlverwandtschaften des Stückes. Es wurde schon bemerkt, daß Shakespeare diesen Typus des gealterten, lüsternen, entnervten, ebenso gutmüthigen als grundsatzlosen Bon-Vivant aus der volksthümlich gewordenen Ueberlieferung nur aufnehmen durfte, um ihn in festgeschlossener, gerundeter Form für alle Zeiten endgültig hinzustellen. Wie Cressida die Blüthe, so ist Pandarus die reife Frucht jener privilegirten Bildung, die mit dem bequemen Motto: „Erlaubt ist, was gefällt", über alle Scrupel des Lebens hinweg kommt und mit spielender Leichtigkeit jedes sittliche Problem in eine Frage der Zweckmäßigkeit und des Anstandes zu verwandeln geübt ist. Von den Genüssen und den Anstrengungen seiner strebsamen

Jugend ist ihm Nichts geblieben, als die lüsterne Erinnerung an die liebgewonnene Sünde und die gezierte Affectation des gealterten Gecken. Er ist die wandelnde Chronik des Hofes und der Stadt, in seinem eigenen Bewußtsein der Tonangeber geselliger Eleganz, ein Polonius des Boudoirs und des Salons. Mit einem wahren Potpourri duftender Euphemismen führt er bei Helena und Paris sich ein. Seine dickhäutige Eitelkeit prädestinirt ihn zur geduldigen Zielscheibe der Witzbolde. Mit der Virtuosität des vollendeten Gesellschafters vornehmer Herren und geistreicher Damen interpretirt er Grobheiten als liebenswürdige Scherze, sich selbst in dem Weihrauch berauschend, den er mit Grazie rings um sich ausstreut. In seinen Bemühungen um Troilus' und Cressida's Glück spielt eitle Wichtigthuerei und behaglich-lüsternes Schwelgen in der Theorie des seinen praktischen Bestrebungen nicht mehr zugänglichen Lasters eine weit größere Rolle, als eigennützige Berechnung. Es ist immerhin möglich und wahrscheinlich, daß Troilus, der Prinz, einigen Einfluß ausübt auf seine Begeisterung für Troilus, den treuen Liebhaber und den verdienstvollen Krieger; doch ist diese eigentlich schlimmste Seite des kupplerischen Treibens im Gedichte keinesweges merklich betont worden. Die Methode seines Verfahrens ist in jedem Zuge von dem Geiste inspirirt, dessen Eingebungen Cressida ihre Taktik verdankt. Wie seine nicht aus der Art geschlagene Nichte, weiß er Lockung und Versagen in stets wechselnder Folge zu einer wahren galvanischen Batterie der Verführung künstlich zusammen zu setzen. So streicht er gegen Troilus Cressida's Vorzüge heraus. „In die offene Wunde seines Herzens senkt er den Blick, das Haar, die Wange, Gang und Stimme, und mit dem Wort legt er in jede Wunde, mit der die Liebe jenen traf, „statt Oels und Balsams den Dolch, der sie geschlagen." Dann weiß er zur rechten Zeit den Ueberdrüssigen, Strengen zu spielen. Er will ihr sagen, „daß sie dem Vater nach muß, zu den Griechen, er wird sich nicht mehr darin mischen und mengen, um Undankbare zu verpflichten." Die Stunde des Rendezvous zeigt ihn als den vollendeten Künstler in seinem Fache. Wir sehen das klassische Urbild des emeritirten, alten Lüstlings vor uns, dessen Phantasie mit den Bildern genossener Freuden sich füllt, während er seinen Adepten die einst von ihm selbst bis zur Ermattung gewandelten Pfade zeigt und eröffnet. Seine Onkel-Späße am andern Morgen setzen dann der Gemeinheit die Krone auf. Durch die moralisch-weichmüthigen Sprüch-

lein, mit denen er die Abschiedsscene zu versüßen bemüht ist, wird der Eindruck keineswegs gebessert und sein letztes Auftreten findet den Zuschauer vollkommen geneigt in die Worte des Troilus einzustimmen:

„Fort, kupplerischer Pandar! Dein Gedächtniß
Sei ew'ge Schmach, und Schande dein Vermächtniß!"

Derart sind nun die Freunde und Führer, welche Troilus, den Ehren- und Liebeshelden des Stückes, bei seinem Eintritt in die erste Krisis des männlichen Jugendlebens erwarten. Unter allen Hauptgestalten des Dramas wird er durch den Dichter unserer Theilnahme offenbar am nächsten gerückt. Wetteifernd preisen seine Umgebungen seine Heldenkraft, seine zuverlässige Tüchtigkeit in jedem Werke des Muthes und der Gefahr. Zwar des Pandarus Aussage könnte verdächtig erscheinen. Aber die kluge, sachverständige Cressida bestätigt sein Zeugniß: „längst gewahrte sie mehr in Troilus, als des Pandarus Spiegel ihr offenbarte." Aeneas endlich preist ihn, den Abwesenden, gegen Odysseus als „fest von Wort, beredt in That und thatlos in der Rede, nicht bald gereizt, doch dann nicht bald besänftigt." Was wir dann von ihm sehen, führt dieses Bild bestätigend aus. Seine schlichte und einfache, „in der Rede thatlose" Art schildert er selbst:

„Ich kann nicht dichten,
Nicht springen, wie ein Tänzer, künstlich kosen,
Noch feine Spiele spielen: lauter Gaben,
Worin die Griechen meisterlich gewandt!

Wenn Andre listig Gunst und Ehre fischen,
Fang' ich mit ächter Treu' nur schlichte Einfalt;
Wenn Mancher schlau sein Kupferblech vergoldet,
Trag' ich es schlicht und ehrlich ungeschmückt."

Dieser tüchtigen, unverdorbenen Mannhaftigkeit seines Wesens entspricht vollkommen seine Abneigung gegen schwatzhaftes Schaustellen seiner Gefühle. Dem nach Cressida's Liebhabern fragenden Odysseus entgegnet er taktvoll und kurz:

„O Fürst, wer rühmend prahlt mit seinen Wunden,
Verdienet Spott!"

Auch seine Thatkraft besteht jede Probe. Er kämpft glänzend gegen die Griechen, und als Hektor gefallen, ist er es, der die Trojaner zu

Widerstand und Rache aufruft. Seine Verzweiflung im Unglück des Vaterlandes und im bittersten Schmerz betrogener Liebe hat durchaus nichts Schwaches und Sentimentales. Wie jede gesunde und tüchtige Mannesnatur sucht er instinctmäßig in verdoppelter Thätigkeit, nicht in schlaffer Betäubung die Möglichkeit, dem Schmerz nicht zu erliegen.

Bis dahin erinnert also Troilus in jedem Zuge an die glänzendsten Heldengestalten der Historien, an Percy und Heinrich V. Auch gewisse Uebertreibungen und Härten des auf That und Erfolg gestellten Mannes-Muthes hat er mit ihnen gemein. Wenn er im Ungestüm des Kampfes von der Schonung der Gefangenen abräth, so glauben wir den erzürnten Heinrich auf dem Felde von Azincourt zu hören. Und wie es Percy „ein leichter Sprung dünkt, die lichte Ehre vom blassen Mond zu reißen, oder sie an den Locken aus der Tiefe herauf zu ziehen", wie ihm Vernunft und Besinnung ausgeht, wo Ehre auf dem Spiele steht, so entwickelt Troilus im trojanischen Staatsrathe einen wahren Ehren-Codex ritterlicher Gefühlspolitik:

„Wägst du die Ehr' und Würde eines Königs,
Wie unser hoher Vater, nach dem Maß
Gemeiner Unzen? Willst mit Pfenn'gen zählen
Seiner Unendlichkeit maßlosen Werth?
Ein unabsehbar weit Gebiet umzirken
Mit Zoll und Spanne so geringer Art,
Wie Fürchten und Vernunft? O pfui der Schmach!
Mannheit und Ehre,
Wenn sie mit Gründen nur sich mästeten
Gewännen Hasenherz; Vernunft und Sinnen
Macht Lebern bleich und Jugendkraft zerrinnen!"

Aber damit sind die Vergleichspunkte auch vollständig erschöpft. Wir haben oben daran erinnert, wie jene englischen Nationalhelden ihren Damen gegenüber eine feste und klare Unabhängigkeit des Urtheils und der Gesinnung bewahrten, die weit mehr an die Antike erinnert, als an das Mannes-Ideal des ritterlichen Mittelalters. Ein Blick auf Troilus muß nun jedem Unbefangenen zeigen, daß dieser Charakterzug kein zufälliger ist. Die dort fehlende sentimentale Erregbarkeit, die Neigung in Gefühlen zu schwelgen und den Genuß in phantastischer Zerflossenheit zu einer Andacht, einem Cultus zu machen — sie ist hier in reichem Maße vorhanden und sie genügt, um den bewunderten Helden

in einen Gegenstand des Spottes und des Mitleids zu verwandeln. Shakespeare behandelte eben die phantastischen Traditionen des Ritterthums nicht glimpflicher als die gezierte Kavalier-Sitte seines Jahrhunderts. Er hält der Unnatur den Spiegel vor, wo er sie findet und kennt keine sentimental-gemüthlichen Rücksichten, wo es gilt, einer Thorheit die Larve abzureißen. Das Aufgehen des Mannes in Liebesgenuß findet nun vor ihm eben so wenig Gnade als vor irgend einem der Alten. Wem das nach der Lectüre von Romeo und Julia noch zweifelhaft wäre, für den spricht die Rolle des Troilus mit deutlicherer nicht mißzuverstehender Schrift. Dort zerstörte die jähe Leidenschaft in edel gearteten und gleich gestimmten Naturen nur das äußere Glück, nachdem sie ihren Opfern doch einen vollen Zug gestattet hatte aus dem Taumelkelch der seligsten Lust. Das Leben brach, aber die Liebe triumphirte über den Gräbern. Hier reißt der Dichter mit grausamerer Hand die verschönernde Hülle fort von den Illusionen der Jugend. Die Liebe geht den Weg der andern Ideale; sie wird zum albernen Mährchen gegenüber der brutalen Macht der Verhältnisse und der Sinne; ihre Erscheinung ist die einer gefährlichen, den ganzen sittlichen Organismus bedrohenden Krankheit. Im vollen Paroxysmus dieses hitzigen Fiebers tritt Troilus auf. „Er ist schwächer als des Weibes Thränen, zahmer als Schlaf, bethörter, als die Einfalt, zaghafter, als die Jungfrau in der Nacht und ungewandt wie unbelehrte Kindheit." So läuft er denn blind und urtheilslos in die Schlinge. Mit wunderbarer Gewalt und Wahrheit schildert der Dichter dieses übersinnlich-sinnliche Delirium der haltlosen Jugend in dem Selbstgespräch, durch welches Troilus sich über die letzte Pause der Erwartung hinfort hilft:

„Mir schwindelt; rings im Kreis dreht mich Erwartung;
Die Wonn' in meiner Ahnung ist so süß,
Daß sie den Sinn verzückt. Wie wird mir sein,
Wenn nun der durst'ge Gaumen wirklich schmeckt
Der Liebe lautern Nektar? Tod, so fürcht' ich,
Vernichtung, Ohnmacht oder Lust zu sein,
Zu tief eindringend, zu entzückend süß
Für meiner gröbern Sinn' Empfänglichkeit!
Dies fürcht' ich sehr, und fürchte außerdem,
Daß im Genuß mir Unterscheidung schwindet,
Wie in der Schlacht, wenn Schaaren wild sich drängend
Den flieh'nden Feind bestürmen."

Es ist ganz die sublimirte Sinnlichkeit, wie sie in den Darstellungen der romantisch-ritterlichen Liebe unter der Einwirkung der zügellosen Phantasie auf das heiße Blut so oft sich entwickelt. Der Polexandre des Gomberville z. B. enthält eine Schlußscene, welche an die hier geschilderte Situation schlagend erinnert. Der Held des Romans, nach einer Masse von Opfern und Abenteuern an's Ziel seiner Wünsche gelangt, wird dort auf der Treppe zum Zimmer seiner Gebieterin vor lauter Entzücken und Demuth buchstäblich ohnmächtig und sinkt den herbei eilenden Kammerjungfern hülflos in die Arme.

Natürlich bleibt denn nach dem Rausche die schaale Ernüchterung nicht lange aus. Troilus zieht sich noch gut genug aus der Sache. Es ist ordentlich, als ob die Seelenmarter, welche er als Zeuge von Cressida's Verrath erleidet, eine gewisse kräftigende und stählende Wirkung auf seine gute Natur nicht verfehlte. Ergreifend und gewaltig schildert das Gedicht seinen Schmerz, dieses Irrewerden der Seele an sich und der Welt, als der Jugendtraum der Treue und Liebe zerrinnt, als die Selbstsucht und Sinnlichkeit, die Beherrscher der großen, breiten Oberfläche des Lebens, sich in ihrer Nacktheit ihm zeigen. Mit den Illusionen der Jugend ist es fortan vorbei; er hat frühzeitig die bittere Hefe vom Grunde des Bechers gekostet und wird fortan sich hüten, in hastigen Zügen zu trinken. Aber seine Thatkraft ist nicht gebrochen, er wird seine Würde bewahren. Hektor's Tod zumal eröffnet ihm eine Laufbahn, in der Schmerzen, wie die seinigen, am ehesten heilen: die des schweren, ruhmvollen Kampfes für das seinem Muth und seinem Arm vertrauende Vaterland.

Diese Betrachtung des Troilus bahnt uns denn nun auch den Weg zu dem Studium der Staatsaktion, mit welcher Shakespeare diese Parodie der ritterlich-phantastischen Liebe durchflocht. Daß Shakespeare auch hier die antike Ueberlieferung im Geiste des Mittelalters aufgefaßt und verarbeitet hat, bedarf kaum der Bemerkung. Nicht sowohl Erwägung nationaler Pflichten und politischer Interessen als romantische Gefühle, Ritterehre und Liebe bestimmen die Handlung. Des Troilus Ehren-Katechismus trägt es im trojanischen Staatsrath nicht nur äußerlich über Hektors vernünftigen Rath davon. Der Politiker des Verstandes bekehrt sich selbst, und zwar in aller Form, zu der Staatskunst des Herzens. Nicht anders denkt man im griechischen Lager. Als Aeneas im schönsten euphuistischen Kavalier-Styl Hektors's ritterliche Herausforderung überbringt, erwidert ihm Agamemnon:

„Doch wir sind Ritter:
Und sei mit Schmach vom Ritterthum vertrieben,
Wer nicht schon liebt, geliebt hat, noch wird lieben.
Drum wer in Lieb' ist, sein wird, oder war,
Der stelle sich, sonst biet' ich selbst mich dar."

Selbst Nestor, wie schon oben hervorgehoben, ist trotz seines Alters diesem Glauben ergeben. Aber nicht nur zu Rittern des Mittelalters hat Shakespeare seine Griechen und Trojaner gestempelt. Er behandelt sie fast ohne Ausnahme mit einer wahrhaft raffinirten Bitterkeit des Hohnes, des ingrimmigen Spottes. Am schlimmsten kommen Achilles und Ajax fort, die eigentlichen, klassischen Vertreter der siegreichen Heldenkraft. Plumper Uebermuth, Ueberschätzung des eigenen Werthes und die damit verbundene Beschränktheit ist ihnen gemeinsam. Wie Cressida's Diener gleich anfangs den letzeren schildert, macht er ihn zu einem Typus der unbehülflichen Kraft: „So kühn wie der Löwe, so täppisch wie der Bär, so langsam wie der Elephant. Seine Tüchtigkeit geht in Thorheit unter und seine Thorheit ist durch Verständigkeit gewürzt. Dabei ist er melancholisch ohne Ursach' und lustig wider den Strich. Wie ein gichtischer Briareus hat er hundert Hände und keine zum Gebrauch!" Sein weiteres Auftreten ist eine drastische und ergötzliche Ausführung dieses Programms. Im Lager, dem Feldherrn und den Streitgenossen gegenüber, spielt er im Gefühl seiner Unersetzlichkeit den Wühler, giebt den Parteien Gelage, ermuthigt die neidische Gemeinheit des aufsätzigen Pöbels. Wie ein Kind läßt er dabei am Gängelbande der Eitelkeit sich lenken, auf jeden Zopf anbeißend und mit vollen Zügen aus dem Becher der keineswegs verhüllt oder in feiner Mischung ihm gereichten Schmeichelei sich labend. Welch' eine prachtvolle Illustration der in großen und kleinen Kreisen bewährten politischen Weisheit ist jene prachtvolle Scene, da Odysseus ihn gegen Achilles hetzt! Nichts hat so sehr seinen Beifall, als des Ithakers Bemerkungen gegen den Stolz. „Warum sollte ein Mensch stolz sein? Wo kommt der Stolz her? Ich weiß nicht, was Stolz ist!" Er haßt einen stolzen Mann, wie das Brüten der Kröten — und „liebt sich selber doch!" Wollüstig trinkt sein Schweigen den ihm gespendeten, faustdick ironischen Beifall — und sogleich erregt das ermuthigte Selbstgefühl seinen schlummernden Witz. In edlem Selbstbewußtsein verkündigt er seinen schlauen Entschluß im Betreff des Achilles:

„Geh' ich zu ihm, dann mit der Eisenfaust
Schlag' ich ihm in's Gesicht!"

„Kneten, geschmeidig machen will er den schuft'gen, frechen Burschen." So stolzirt er vor dem Zweikampf auf und ab, wie ein Pfau, beißt sich in die Lippen, sieht den Thersites für den Agamemnon an: in jedem Zuge der „grützköpfige Lord mit den Gaulmanieren" als den ihn Thersites einmal bezeichnet, eine wandelnde Satire auf die der persönlichen Würde und der Klugheit entbehrende Macht! Und bei alle dem kommt er im Grunde noch besser fort, als Achilles, der „gottgleiche Pelide!" An Hochmuth thut es dieser reichlich dem Ajax gleich und dabei hat er vor ihm die schlaffe Genußsucht voraus, die ihn nach „kranken Wünschen, nach Frauengelüsten" seine Handlungen bestimmen läßt und, was noch schlimmer — die Gemeinheit, welche, einmal gereizt, den Erfolg um jeden Preis willkommen heißt, auch um den der Ehre und des guten Gewissens. Wie er den Hektor heimtückisch mordet und dann, von Allen anerkannt, brutal triumphirt und Recht behält im materiellen Verlauf der Dinge, steigert sich seine Erscheinung zu einer wahrhaft ingrimmigen Satire gegen die Helden und Sieger, welche der Pöbel im Harnisch und in Lumpen auf der Lebensbühne mit Lorbeern bedeckt.

Nicht ganz so schlimm, aber auch durchaus nicht schmeichelhaft wird Diomedes behandelt, der ritterliche Roué, der wahre, glückliche Liebesheld dieser Gesellschaft, der Kavalier comme il faut, den Damen ein ebenbürtiger und gefährlicher Gegner, da er mit ihren Waffen kämpft und Genuß um Genuß, Ritterdienst gegen Hingabe, Trotz gegen Koketterie einzusetzen bereit ist, nicht aber mit ächtem Golde der Herzensneigung zahlt für die Rechenpfennige der Galanterie. Ihm zunächst steht Aeneas, der gespreizte und affectirte, aber nicht untüchtige ritterlich-tapfere Kämpfer. Agamemnon wird nur in allgemeinen Umrissen gezeichnet. Desto interessanter und reicher ausgestattet ist Odysseus, der Wissende unter den Bethörten und Beschränkten, der wandelnde Kommentar dieses ganzen Treibens und in vielen wichtigen Punkten ganz sichtlich der Dolmetscher von Shakespeare's eigener Ansicht. Wir erinnern uns, wie die englischen Historien Shakespeare's ihrem Grundgedanken nach den Sieg der Ordnung, des Rechts, des Gesammt-Interesses darstellten über die Willkür der selbstsüchtig sich überhebenden Kraft. Wir sind dieser Anschauung in dem Schicksal des Coriolan so wie der Mörder Cäsar's wieder begegnet.

Sie spricht auch hier als klare, durchdachte Theorie und feste Ueberzeugung sich aus, wenn Odysseus den Griechen die Nothwendigkeit der Unterordnung, des Gehorsams auseinandersetzt, wenn er „Abstufung" (degree) die Seele des Staates nennt, ohne welche die „Kraft" „Recht" heißen würde, „das Ganze aber rückwärts ginge, Schritt für Schritt, indem es hinauf zu klimmen strebte." — Und wie Odysseus klar sieht über die Lebensbedingungen des Ganzen, so ist ihm auch nicht verborgen, was die Einzelnen denken und treiben. Ein feiner, vollendeter Menschenkenner weiß er sie zu durchschauen, bei ihren schwachen Seiten als den zugänglichsten und erregbarsten zu fassen, ohne ihr Wissen und Wollen im Interesse des Ganzen zu leiten. Er durchschaut Cressida auf den ersten Blick, wie den Achilles und Ajax. Den plumpen Telamonier weiß er mit handgreiflicher Schmeichelei zu ködern. Scheinbare Nichtachtung und Gleichgültigkeit thun bei dem übermüthig sich blähenden Achilles ähnliche Dienste. Mit einer Ausführlichkeit und geistigen Tiefe, wie sonst nur die reifsten Shakespeareschen Arbeiten sie zeigen, wird dabei das Verhältniß des Welturtheils zum Verdienste des Einzelnen erörtert, die Gleichgültigkeit und Selbstsucht der Massen, die Nothwendigkeit, sie durch den Reiz der Neuheit in Athem zu halten, die Tyrannei der öffentlichen Meinung gegen die Bewerber um ihre zweideutige und doch so lockende Gunst. Wie bitter wird der übermächtige Einfluß der zufälligen Glücksgaben geschildert:

„Keinen Menschen giebt's,
Der, weil er Mensch ist, irgend Ehre hat —
Er hat nur Ehre jener Ehre halb,
Die Zuthat ist, als Reichthum, Rang und Gunst!"

Dabei rechne nur Niemand auf den beständigen Besitz dieser Ehre, wenn er sie einmal durch gediegene Großthat erwarb! Das Neue gilt, dem Reiz des Augenblicks huldigt die Menge.

„Die Zeit trägt einen Ranzen auf dem Rücken,
Worin sie Brocken wirft für das Vergessen,
Dies große Scheusal von Undankbarkeit.
Die Krumen sind vergang'ne Großthat.
Beharrlichkeit
Hält Ehr' im Glanz; was man gethan hat, hängt
Ganz aus der Mode, wie ein rost'ger Harnisch,
Als armes Monument dem Spott verfallen.

Einstimmig preist man neugebornen Tand,
Ward er auch aus vergangnem nur geformt,
Und schätzt den Staub, ein wenig übergoldet,
Weit mehr als Gold, ein wenig überstäubt."

Von nicht mißzuverstehender Bedeutung ist endlich Thersites, die von Homer übernommene, aber wesentlich vertiefte und reicher ausgestattete Karrikatur des mißgünstigen, untüchtigen aber scharfsichtigen Plebejers, wie Ajax und Achilles der vom Glücke aufgeblähten Aristokraten. Alles, was in den Volksscenen der Historien gegen Ueberhebung und Anmaßung des Pöbels gesagt und gezeigt wurde, drängt sich hier zu einem wahrhaft sublimirten Gifte, zu einer unerbittlich-ätzenden Brühe des Spottes zusammen. Es fehlt dem Repräsentanten der Volksmeinung nicht an scharfer Beobachtung und kritischem, feinem Verstande. Er täuscht sich keinen Augenblick weder über des Achilles und Ajax geistige Stumpfheit, noch über des Odysseus List, noch über Cressida's und Diomedes Werth oder über die Würde der Politik, welche die Griechen vor Troja führte, um für einen Hahnrey um eine Metze zu fechten! Dabei hat ihm die schadenfrohe Natur die in solcher Lage so nützliche Gabe des Schweigens versagt. Er ist nicht der Mann, einen Witz zu unterdrücken, eine Grobheit zurück zu halten, und wäre ihm das Prügelhonorar von Seiten der Betheiligten noch so gewiß. Ajax muß es sich sagen lassen, daß er schwerer ein Gebet auswendig lernt, als sein Hengst eine Rede aus dem Kopfe hält. Achilles muß seinen Kopf mit einer tauben Nuß vergleichen lassen, Patroklus „des Achilles Trobdel" thut kaum den Mund auf, als er gleichfalls seinen Theil bekommt: und so geht's allen Andern, durch das ganze Register. Aber es ist eine trübselige Genugthuung, welche sich der Köter durch sein Bellen verschafft. Die Schläge thun ihm darum nicht weniger weh' und er macht sich auch durchaus keine Illusionen über die Rolle, welche er spielt. „Er schlägt mich und ich schimpfe auf ihn: o schöne Genugthuung! Ich wollte, es stände umgekehrt, und ich könnte ihn schlagen, während er auf mich schimpft!" Wenigstens hat er die Freude, daß der Erfolg seinen Wünschen und Weissagungen im Ganzen Recht giebt, daß der Teufel Bosheit Amen spricht zu seinen Verwünschungen der Fürsten, des Heeres, des Weltlaufs. Er sieht mit wildem Behagen, wie „die Staatsklugheit des Schelmenfuchses Odysseus keine Heidelbeere werth ist", wie Alles darüber und darunter geht, wie das Schlechte trium-

phirt und ihm und seiner Zunft reichlicher Stoff in Aussicht steht für die Fortsetzung ihrer erquicklichen Thätigkeit.

Man wird es nun schon dieser streng an den Text sich haltenden Betrachtung angemerkt haben, daß wir nicht zu denen gehören, welche über den Grundgedanken von „Troilus und Cressida" in Zweifel sind, oder gar einen Grundgedanken diesem allerdings wunderlichen und durchaus nicht einschmeichelnden und anmuthigen Lustspiele absprechen möchten. „Troilus und Cressida" erinnert in Ton und Inhalt ganz sichtlich an zwei Arbeiten Shakespeare's, welche auch äußere Gründe als ungefähr gleichzeitig bezeichnen. Das Verhältniß zwischen den Liebenden findet unter den zahlreichen Shakespeare'schen Variationen des großen Thema's nur in „Antonius und Kleopatra" seines Gleichen. Hier wie dort schildert Shakespeare mit furchtbarer Wahrheit die herzlose Kokette. Das „Lustspiel" thut es der tragischen Historie noch zuvor, insofern hier nicht der Lüstling, sondern der jugendliche, unerfahrene aber treuherzige Phantast als Opfer herhalten muß. Dafür ist aber Cressida schwächer und ungefährlicher gezeichnet, als die Königin von Aegypten, und es handelt sich bei ihrem Verrath nicht um die Weltherrschaft, sondern um die zerstörte Illusion eines braven und heißblütigen, aber mit Genie nicht eben reichlich gesegneten Ritters. So bleibt der unliebsame Vorgang immerhin in den Grenzen des Lustspiels. Dem bittern Hohne aber, welcher in „Troilus und Cressida" die Auffassung aller Lebensverhältnisse durchzieht, begegnen wir außerdem nur noch in „Timon von Athen." Mit einem Worte: das vorliegende Stück scheint uns, wie jene beiden andern, ein schlagender Beweis jener tiefen Verstimmung, die aus uns unbekannten Gründen sich des Dichters gegen das Ende des ersten Jahrzehntes des siebzehnten Jahrhunderts bemächtigte, um dann in den wenigen, ihm noch übrig bleibenden Jahren des Wirkens einer großartig gelassenen und dabei heiteren Ruhe wiederum Platz zu machen. Noch umfassender als „Timon" zeigt uns „Troilus und Cressida" die unerfreuliche Kehrseite des Weltlaufes, an Großen und Kleinen, in den Schicksalen der Völker, wie in den Freuden und Enttäuschungen der in's Dunkel und Geheimniß sich flüchtenden Liebe. Daß dabei gerade die homerischen Griechen zur Zielscheibe genommen werden, kann um so weniger befremden, da bekanntlich die gesammte mittelalterliche Auffassung dieser Sagen nicht wie wir, für die Griechen, sondern für die Trojaner Partei nahm. Der Dichter fand dort allgemein bekannte und

verständliche Symbole aller der Verhältnisse vor, welcher im Hohlspiegel seiner Satire zu zeigen er diesmal sich vorgesetzt hatte. In der Ausführung aber, welche er seinem Gedanken zu geben wußte, spricht das Salomonische: „Alles ist eitel" aus jeder Scene, jedem Charakter. Es giebt das kein tröstliches, kein erfreuliches Bild. Aber es ist das Vorrecht des Dichters, auch einseitigen Anschauungen und momentanen Stimmungen einen energischen Ausdruck zu geben, sobald nur von dem einmal gewählten Standpunkte aus dem Gesetz der innern Wahrheit und Folgerichtigkeit Genüge geschieht. Ein Drama ist eben kein Grundriß der Menschenwelt, sondern eine perspectivische Darstellung einer ihrer unzähligen Phasen, und daß die hier vorliegende ihrem Gesichtspunkte in ungewöhnlichem Maße genügt, daß sie nicht nur reich ist an Einzel-Interesse, sondern auch planvoll und beherrscht von einer mächtigen Logik, das anschaulich zu machen war die Aufgabe dieser Betrachtung.

Die Dramen.

Vorbemerkung.

Schon im ersten Bande dieser Vorlesungen wurde der Gesichtspunkt angedeutet, von dem aus wir die „Dramen" Shakespeare's von den Lustspielen und den Tragödien glaubten trennen zu müssen. Nicht sowohl der glückliche oder traurige Ausgang der Fabel an sich bestimmte die Scheidung, als die Anlage der maßgebenden Charaktere, welche den einen oder den andern Ausgang bedingte. Wie in den Tragödien die Verirrungen der Ueberkraft den Conflict bewirkten, so in den Lustspielen die Fehltritte und Irrthümer der Schwäche. Dem gegenüber beruht das Interesse der Dramen vorzugsweise auf dem Wirken gesunder, harmonisch entwickelter Naturen, welche den Strauß mit dem Schicksal muthig bestehen und am Ende Ordnung schaffen in der durch fremde Leidenschaft und Verschuldung rings um sie angestifteten Verwirrung. Es versteht sich, daß die Shakespeare eigenthümliche Mischung der tragischen und komischen Effecte hier ihren weitesten Spielraum findet, daß der Ton des Gedichts bald der einen, bald der andern Gattung sich nähert. Nirgend sonst hat Shakespeare die Rahmen seiner Gemälde mit solcher Kühnheit ausgedehnt, nirgend diese selbst so mannigfaltig, aus so contrastirenden Bestandtheilen zusammen gesetzt, nirgend mit so genialer Freiheit allen Regeln Trotz geboten, ausgenommen das eine, unverbrüchliche Gesetz der psychologischen Wahrheit. Dafür thun wir aber auch auf keinem andern Gebiete tiefere und erfreulichere Blicke in das innerste Heiligthum seiner eigenen Weltanschauung, wie denn auch die meisten dieser Gedichte den Jahren seiner vollendeten Reife, wenn nicht der letzten Zeit seines Schaffens angehören. Es liegt nahe, daß gerade hier bei der Einreihung und Beurtheilung der einzelnen Werke das subjective Urtheil einen vergleichungsweise weiten Spielraum hat. Den „Kaufmann von Venedig" z. B. rechnen Manche unter die Lustspiele; umgekehrt wäre es nicht schwer, für die Aufnahme von „Ende gut Alles gut" unter die Dramen plausible Gründe zu erdenken. Die Begründung der von uns in dieser ganzen Abtheilung vorgezogenen Anordnung kann sich naturgemäß nur aus den Abhandlungen über die betreffenden Stücke ergeben. Es handelt sich auf diesem schwankenden Grenzgebiete eben weniger um das Aufstellen allgemein gültiger Formeln, als um möglichst sinnige und gründliche Betrachtung des einzelnen Falles.

Zweiunddreißigste Vorlesung.

Der Kaufmann von Venedig.

Es liegt hier einer der merkwürdigsten Erfolge unserer Betrachtung vor, von denen die Geschichte der neuern Bühne berichtet. Das erschütternde, rührende und lustige Drama von dem königlichen, großmüthigen Kaufmann, von dem blutgierigen, wucherischen Juden und von dem klugen Urtheilsspruche der ebenso schlauen und witzigen als braven, großherzigen Jungfrau, es erfreut sich seit Shakespeare's Zeit bis auf unsere Tage einer unbestrittenen Beliebtheit bei Lesern und Zuschauern jeder Bildungsstufe und jeder geistigen Richtung. Der „Kaufmann von Venedig" widersteht mit gleich unverwüstlicher Kraft den Strapazen ästhetischer Lese-Abende, wie den Experimenten mäßiger Provinzialbühnen und strebsamer Liebhabertheater. Die Virtuosen des Charakterspiels zählen Shylock zu ihren dankbarsten Rollen, und bei einigermaßen genügender Besetzung ist das Drama eines der bewährtesten Zugstücke der deutschen wie der englischen Bühne. Diese Thatsachen giebt Jedermann zu. Nun suchen wir aber uns Rechenschaft zu geben über den Grund und die Berechtigung dieser unzweifelhaft vorliegenden Wirkung, und sofort gerathen wir mit allen Grundgesetzen der dramatischen Aesthetik in die bedenklichsten Conflicte. Der „Kaufmann" ließe sich unschwer als Beispielbuch für eine Kritik gebrauchen, welche es unternähme, Shakespeare mit den anerkanntesten, durch den Gebrauch der Jahrhunderte geheiligten Bedingungen des dramatischen Erfolges im Widerspruche zu zeigen. Kaum irgendwo hat er die Einheit des Tones, der ethischen Färbung so rücksichtslos verletzt, als es hier in vielen Scenen geschieht. Edle Frauen lassen in ihren Reden die unzartesten Scherze mit tiefsinnigen Sprüchen

wechseln. Nicht nur werden tragische Scenen durch komische unterbrochen, sondern in einem und demselben Charakter drängen beide Elemente sich zu mächtiger Wirkung zusammen. Shylock steht in dieser Hinsicht fast einzig da unter den Gestalten des Shakespeare'schen Theaters. Und noch weniger scheint sich der Dichter um die Einheit der Handlung zu bekümmern. Die Zusammensetzung der Fabel zeigt noch heterogenere Bestandtheile als die von „Viel Lärmen um Nichts". Dort wurden durch eine eingelegte Charakterstudie die Mißklänge einer für das Lustspiel augenblicklich zu ernsten Verwickelung gemildert. Hier übernimmt das Drama zwei Novellenstoffe, beide gleich abenteuerlich, beide dem psychologischen Verständniß gleich schroff sich versagend. Aus einer dritten Novelle nimmt es eine leichtfertige Liebesgeschichte hinzu und verschlingt dann alle diese Fäden zu dem kunstvollsten Gewebe, ohne ihnen ihre ursprüngliche, grell abstechende Färbung nehmen zu können. Wir aber leben uns mühelos ein in das Ganze; nach wenigen Scenen fühlen wir uns zuhause in dieser seltsamen Welt, wir wundern uns über Nichts mehr: und doch steht alle natürliche Ordnung genau genommen auf dem Kopfe, geht kaum etwas Thatsächliches vor, was nicht die Gesetze der Wahrscheinlichkeit zu verletzen scheint.

Sehen wir uns dies näher an.

Der „Kaufmann von Venedig" ist höchst wahrscheilich eine der früheren Arbeiten des Dichters. Er findet sich in dem oft erwähnten Verzeichnisse Shakespeare'scher Werke, welches Meres im Jahre 1598 in seinem „Schatzkästlein des Witzes" zusammenstellte. In's Londoner Buchhändler-Register wurde er am 22. Juli 1598 eingetragen. Eine Notiz in Henslowe's Tagebuch (vergl. S. 51 des 1. Bandes) erwähnt jedoch schon unterm 25. August 1594 eine Venesyon comedey unter den Neuigkeiten des Newington-Theaters, und äußere wie innere Gründe rechtfertigen es, dabei an das Shakespeare'sche Drama zu denken. Auf diese frühe Zeit deutet der ungleiche Styl, die in den Figuren Gratiano's und Nerissa's hervortretende Abhängigkeit von romanischen Mustern, endlich die Ueberladung der Frauenrollen mit zum Theil nicht wenig derben und unzarten Scherzreden.*)

*) Die beiden ältesten Ausgaben des „Kaufmanns von Venedig" wurden im Jahre 1600 gedruckt, die eine für James Roberts, die andere für Thomas Heyes. Die letztere lag der Recension für die Folio-Ausgabe von 1623 vornämlich zum Grunde.

Die Fabel entnahm Shakespeare zwei Erzählungen der alten Sammlung **Gesta Romanorum**, so wie einer Novelle des **Masuccio di Salerno**, die vielleicht schon vor ihm in dem von Gosson in der **School of Abuse** (1579) erwähnten Stücke „**the Jew**“ verarbeitet waren. Die Grundzüge der Geschichte von der seltsamen Schuldverschreibung werden in den „**Gesta**“ noch in ziemlich roher Form gegeben. Ein Ritter verpfändet dort einem Kaufmann alle sein Fleisch für eine Summe Geldes. Er kann dann nicht zahlen und wird von dem Wucherer vor den Richter geführt. Da erscheint seine Geliebte in männlicher Kleidung und mit Erlaubniß des Richters versucht sie es, den Gläubiger zu erweichen. Seine Antwort bleibt stets: „Ich will das Bedungene haben.“ Das Mädchen, nachdem es solches gehört, hebt an zu sprechen: „Herr Richter, gebet nun ein gerechtes Urtheil über das, was ich sagen werde. Ihr wißt, daß der Ritter sich nie zu etwas Anderm verpflichtet, außer, daß der Kaufmann ihm das Fleisch von den Knochen schneide; aber ohne Blut zu vergießen, denn davon ist Nichts gesagt. Möge er doch gleich Hand an ihn legen. Aber sofern er Blut vergießt, ist er dem Könige verfallen.“ Als der Kaufmann dies hörte, sprach er: „Gebt mir das Geld, und ich erlasse euch die ganze Klage.“ Spricht das Mädchen: „Amen! Ich sage dir, du wirst keinen Pfennig bekommen!“

Weit vollständiger erscheint die Fabel in dem 1554 erschienenen **Pecorone** des Giovanni Fiorentino. Namentlich die Handlung der Proceßscene und die daran sich schließende scherzhafte Intrigue, welche die verkleidete Dame dem Liebhaber spielt, stimmt fast in jedem einzelnen Zuge mit den entsprechenden Partieen des Drama's überein. Aus dem „Kaufmann“ der „**Gesta Romanorum**“ ist bereits der Jude geworden, aus dem „Ritter“ der reiche venetianische Kaufherr Ansaldo, der für seinen Freund Gianetto die Schuld contrahirt, um ihm, nach zwei vergeblichen Versuchen, zum Besitz seiner Dame zu helfen. Nachdem das Unternehmen gelungen, erinnert Gianetto sich zu spät des mit seinem Leben für ihn haftenden Freundes. Seine Gemahlin, ganz wie bei Shakespeare, sendet ihn auf der Stelle reich ausgestattet nach Venedig, damit er versuche, um jeden Preis das Unglück zu wenden. Dann eilt sie verkleidet ihm nach, führt den Proceß, rettet Ansaldo und besteht nachher auf der Forderung des Verlobungsringes, den der dankbare Gianetto, zwar mit schwerem Herzen, endlich her-

giebt. Dann folgen nach der Rückkehr die scherzhaften Vorwürfe und die Versöhnung, ganz wie bei Shakespeare.*)

Das rohe Urbild zu der Geschichte von den drei Kästchen findet sich im 99. Kapitel der Gesta Romanorum: Ein König von Apulien entsendet seine Tochter, auf daß sie den Sohn des römischen Kaisers heirathe. Nach vielen gefährlichen Abenteuern kommt sie endlich nach Rom. Sie wird vor den Kaiser geführt, und der redet sie an: „Jungfrau, du hast um meinen Sohn vieles Unglück ertragen. Doch werde ich alsbald prüfen, ob du seiner werth bist. Und er ließ drei Gefäße herbei schaffen. Das erste war von reinstem Golde und mit kostbaren Steinen besetzt, aber mit Todtenbeinen gefüllt. Darauf stand die Inschrift: Wer mich erwählt, bekommt, was er verdient. Das zweite Gefäß war aus reinem Silber, mit Edelsteinen geschmückt und mit Erde gefüllt. Und darauf standen die Worte: Wer mich erwählt, bekommt, was die Natur verlangt. Das dritte Gefäß war von Blei, mit Gold und kostbaren Steinen gefüllt. Darauf war zu lesen: Wer mich erwählt, wird finden, was Gott ihm bestimmt hat. Diese drei zeigte er dem Mädchen und sprach: „Wenn du eines von diesen erwählst, in welchem etwas Nützliches und Schönes sich findet, so wirst du meinen Sohn erhalten. Wählst du aber, was weder dir

---

*) Um sich zu überzeugen, bis zu welchem Grade der Novellist, was die äußeren Vorgänge anbetrifft, dem Dramatiker vorgearbeitet hat, vergleiche man z. B. die nachfolgende, aus dem Pecorone übersetzte Erzählung mit den entsprechenden Scenen des Stückes:

„Gianetto und der Jude führten jeder seine Sache vor dem Richter. Der nahm die Verschreibung, las sie und sagte zum Juden: Ihr müßt mir die hunderttausend Ducaten nehmen und diesen braven Mann loslassen; er wird der ihm erwiesenen Gunst stets dankbar gedenken. Der Jude erwiederte: Ich werde das nicht thun. Der Richter antwortete: es wäre besser, ihr thätet's. Der Jude gab schlechterdings nicht nach. Darauf gehen sie zu dem für solche Sachen eingesetzten Gerichtshof, und unser Richter spricht zu Gunsten Ansaldo's; und indem er wünschte, daß der Jude seine Absichten zeigen möchte, sagte er: Nun schneide ein Pfund von dieses Mannes Fleisch, wo du willst. Der Jude befahl ihm, sich zu entkleiden und ergriff ein Messer, das er dazu hatte machen lassen. Da Gianetto dies sieht, wendet er sich zu dem Richter. Dies, sagte er, ist nicht die Hülfe, um die ich euch bat. Sei ruhig, sagt der, das Pfund Fleisch ist noch nicht ausgeschnitten. Sobald nun der Jude beginnen wollte: Bedenkt, was ihr thut, sagte der Richter, wenn ihr mehr oder weniger

noch Andern frommt, so wirst du ihn nicht bekommen." — Die Prinzessin, nachdem sie die Gefäße und ihre Inschriften reiflich betrachtet, wählte das bleierne, und als man es öffnete, sagte der Kaiser: „Treffliches Mädchen, du hast gut gewählt, darum wirst du meinen Sohn zum Gemahl bekommen!"

Zu diesen beiden bizarren Fabeln fügte Shakespeare nun noch die Grundzüge einer leichtfertigen Entführungsgeschichte aus Masuccio di Salerno. Er verschmolz die Tochter des Königs von Apulien mit der Braut Gianetto's, ließ statt der Dame naturgemäß den Freier unter den Kästchen wählen, vertiefte sich in den edeln Charakter des für den Freund sich opfernden Kaufmanns, nahm das heiße, leichtfertige Blut Lorenzo's und Jessica's in den Dienst der poetischen Gerechtigkeit — und ließ dann über diesem Chaos seltsamer Verwickelungen und unglaublicher Geschichten die Sonne seines Genius aufgehen. In ihren Strahlen mildern die scharfen Umrisse der Handlung sich zur Schönheitslinie, das Widerstrebende scheint sich zu versöhnen, diese kleine, poetische Welt gewinnt ihre eigenen Verhältnisse, ihre eigene Perspective und Färbung. Die Wirklichkeit wird nirgends kopirt und doch werden ihre innern, wesentlichen Gesetze nicht ver-

---

nehmt, als ein Pfund, so lasse ich euch das Haupt abschlagen: und außerdem sage ich euch, ihr werdet des Todes sein, wenn ihr einen einzigen Blutstropfen vergießt. Euer Papier spricht vom Blutvergießen kein Wort, sondern es sagt ausdrücklich, daß ihr ein Pfund Fleisch nehmen dürft, nicht mehr noch weniger; und wenn ihr weise seid, so werdet ihr sehr überlegen, was ihr thut. Auf der Stelle ließ er den Scharfrichter holen, mit Block und Beil; und nun, sagte er, sehe ich einen Tropfen Blut, so fällt euer Kopf. Da ergriff große Furcht den Juden und Gianetto war froh. Zuletzt sagte der Jude nach schwerem Sträuben: Ihr seid listiger als ich. So gebt mir denn die hunderttausend Ducaten, und ich bin zufrieden. Nein, sagte der Richter, schneidet euer Pfund Fleisch ab, nach euerm Schein; nicht einen Heller will ich euch geben. Warum nahmt ihr das Geld nicht, als man es euch bot? Der Jude ließ nun herunter auf neunzig- und dann auf achtzigtausend; aber der Richter blieb entschlossen. Gianetto sagte dem Richter, er möge nur geben, was jener verlange, damit Ansaldo seine Freiheit gewänne: der aber erwiederte, laßt mich mit ihm machen. Dann wollte der Jude funfzigtausend nehmen. Er sagte, ich gebe nicht einen Pfennig. Gebt mir wenigstens, sagte der Jude, meine eigenen zehntausend Ducaten und seid mir Alle verflucht!" 2c.

letzt. Die Thatsachen freilich gehören dem Mährchen an. Um so fester und realer ist der Boden, dem die Motive und die Charaktere entwachsen: und indem wir uns anschicken, durch das immerhin verworrene Detail zu einer Uebersicht des Ganzen uns durchzuarbeiten, werden wir auf jedem Schritte durch eine Fülle von Einzelschönheiten für die Mühe des Weges entschädigt. Es ist, als suchten wir die beherrschende Fernsicht in einem dicht verwachsenen, reizenden Park. In künstlichen Windungen führt uns der Pfad durch die Pracht des grünen, duftenden Waldes. Anmuthige Landschaftsbilder öffnen sich rechts und links, Nebenwege führen in alle Gebüsche, Blumen und Früchte locken zum Verweilen und zum Genuß. Wir haben keine Ermüdung, keine Langweile zu fürchten, aber wir haben alle Ursache, auf den Weg zu achten, damit wir in dem schönen Labyrinth das Ziel nicht verfehlen. — Ohne Bild: In wenigen Stücken spielt Shakespeare mit seinen Lesern und Erklärern so glücklich Verstecken, als hier. Die überall auftauchende und scenenweise in die Handlung sich einschiebende Spruchweisheit verlockt hier in besonderm Grade zu der immer bedenklichen Ausschau nach einer „Moral" des Stücks. Gervinus geht so weit, bei dieser Gelegenheit die absichtliche, moralische Lehrhaftigkeit für einen wesentlichen Zug Shakespeare's und des Drama's seiner Epoche zu erklären. Er beruft sich auf die Stelle in Heywood's Apologie der Schauspieler (1612), in der es heißt:

„Bin ich Melpomene, die tragische Muse,
Die Scheu gebot den Zwingherrn dieser Erde,
Und ihre Thaten spielt' auf offner Bühne,
Sie mit der Furcht der Sünde schlug, furchtlos
Ihr Leben schreibend in blutrother Tinte,
Und spielend ihre Schmach vor aller Welt.
Traf ich das Laster nicht mit ehr'ner Ruthe,
Enthüllte Mord, beschämte üpp'ge Lust,
Entlarvt' ich den Verrath nicht, das die Sonne
Auf all' die schnöden Sünden deutend schien?
Hat diese Hand nicht grimme Wuth gezähmt,
Den gift'gen Neid mit eignem Pfeil getödtet,
Der Habsucht Schlund gefüllt mit flüss'gem Gold,
Den weiten Bauch der Schwelgerei zersprengt,
Des Trunk'nen Gall' ertränkt im Rebenblute?" 2c.

Daraus soll nun hervorgehen, daß man in Shakespeare's Zeit Gedanke und Absicht eines Bühnenstücks immer in einen solchen einfachen, praktisch-moralischen Begriff faßte! Als ob nicht jede wahre und lebendige Darstellung menschlichen Treibens sittliche Eindrücke um so sicherer hervor brächte, je weniger der Dichter die verstimmende Absicht hervor treten läßt, ja, je weniger diese in seinem eigenen Bewußtsein die Freiheit des Schaffens behindert! Sidney und Heywood vertheidigten das Drama nicht gegen ästhetische Kenner und Künstler, sondern gegen fanatische Sectirer und beschränkte, den Musen feindliche Priester. Natürlich kehrten sie die einzige Seite des Gegenstandes heraus, welche bei ihren Gegnern allenfalls auf Verständniß hoffen durfte. Ihr Gesichtspunkt hat hier Manches mit dem eines Studenten gemein, der etwa mit dem sparsamen Vater über den Zweck des Fechtbodens oder der Reitbahn verhandelt. Ihre Auslassungen sind ein lehrreiches Zeugniß für die Stellung der Bühne zu einem einflußreichen Theile des Volks, aber sie enthüllen schwerlich die bestimmenden Absichten der Dichter.

So soll denn Shakespeare im „Kaufmann" sich die Aufgabe gestellt haben, „das Verhältniß des Menschen zum Besitze" zu schildern. Daß ein großer Theil der Fabel mit diesem Verhältniß offenbar nicht das Geringste zu thun hat, kann dem Gewichte dieser Entdeckung nicht schaden: denn es ist ja bekannt, wie Shakespeare auch sonst und ganz besonders hier gegen den trügerischen Schein sich ausspricht. Nun ist aber bei Shakespeare und überall das Geld das Bild des Scheines, das Symbol alles Aeußerlichen (Gervinus, Bd. II. S. 62); wo Shakespeare also vom Scheinwesen spricht (wie hier bei der Wahl der Kästchen), hat er eigentlich das Verhältniß des Menschen zum Gelde im Sinne, und somit ist die Auslegung gerettet. — Anders fassen Rötscher und Ulrici die Frage. Ihnen ist der Kaufmann die dramatische Ausführung des Spruches: „Summum jus summa injuria", d. h. nicht eisern strenge Anwendung der Form, sondern billige Berücksichtigung der materiellen Sachlage sei die Seele des wahrhaft wohlthätigen Rechtes. So sei Shylock der Sache nach im Unrecht, obgleich er die Rechtsform wahre, Lorenzo hingegen im Recht, obgleich er in das Verhältniß zwischen Vater und Kind freventlich eingreift. Den Grundgedanken des Stückes aber gebe Porcia's Rede über die Gnade. — Es ist dabei nur übersehen, daß Antonio jämmerlich umkommen müßte, wenn nichts als diese Gnadenpredigt sich zwischen ihn

und das Messer stellte. Keineswegs Gnade und Billigkeit führt den erwünschten Ausgang herbei, sondern kluge und schließlich erbarmungslose Anwendung gerade jener starren, unbeugsamen Rechtsform, der blank geschliffenen Waffe, mit welcher der bessere Fechter den Sieg erringt, nicht aber nothwendig der bessere Mensch. Es wäre nicht schwer, noch eine ganze Reihe ähnlicher moralischer Medizinfläschchen aus der reich versehenen Apotheke des reichlich spendenden Dichters zu füllen; allein das Verständniß des Kunstwerkes als eines Ganzen würde dabei schwerlich gefördert. Der eigentliche Reiz, aber freilich auch die eigenthümliche Schwierigkeit der Shakespeare'schen „Dramen“ liegt eben darin, daß hier nicht wie in der Tragödie eine einzelne Kraft sich beherrschend oder zerstörend über ihre Umgebungen erhebt und dem Blicke des Beobachters die Richtung gebieterisch anweist. Es scheiden die Functionen des kranken Körpers sich schärfer, als die des gesunden. In dem Letztern gehen die Wirkungen der verschiedensten Kräfte fast unbemerkbar auf in dem harmonischen Fluß des Lebens, das wir mit halbem Bewußtsein genießen, als müßte es so sein. So greifen auch in den heitern Dramen Shakespeare's die verschiedenartigsten Motive zu einheitlicher Wirkung zusammen, welche überdies von dem Dichter, der als solcher immer von der lebendigen Einzelanschauung, von der Freude am Leben ausgeht, noch lange nicht beabsichtigt zu sein braucht. Nicht die, wenn auch noch so scharfsinnige, Verfolgung und Hervorhebung eines Einzelnen führt zu richtiger und erschöpfender Auffassung des Gedichtes, sondern der umfassende und klare Ueberblick über das Ganze der vielfach verschlungenen Wirkung. Es gilt, in den bunt contrastirenden Erscheinungen das gemeinsame Gesetz zu erkennen, nicht aber dieses aus einem einzelnen Symptom zu construiren. Dazu wird denn in der Regel ein höherer und freierer Standpunkt gewählt werden müssen, als der einer durch das Stück einfach zu exemplificirenden moralischen Lehre. Suchen wir ihn für den „Kaufmann“ auf dem Wege möglichst gründlicher und unbefangener Beobachtung zu gewinnen.

Offenbar ist nur die eine der drei Handlungen eigentlich maßgebend für die Entwickelung des Drama's. Es ist die Verbindung Porcia's und Bassanio's, um welche die Handlung sich dreht, nicht aber die Geschichte Antonio's und des Juden. Um Porcia's willen macht Bassanio die verhängnißvolle Anleihe, durch Porcia wird die Verwickelung glücklich gelöst. Das ganze Auftreten Shylocks erweist sich

als eine Episode, als ein freilich mächtiges Reagens für die allseitige und vollständige Entwickelung der zu schildernden Charaktere, mag dabei immerhin, wie ja gern zugegeben wird, die Charakterstudie des Juden den Dichter mit besonderer Gewalt ergriffen haben, wie sie denn für das Gefühl des modernen Zuschauers entschieden in den Vordergrund tritt. Lorenzo's und Jessica's Liebe und Flucht endlich schließen sich wieder als untergeordnetes Glied diesem Nebentheil der dramatischen Maschine an. Sie werden weniger um ihrer selbst willen eingeführt, als um des Lichtes willen, das von ihnen auf die beiden Hauptgruppen fällt.

So scheint es denn zweckmäßig, uns über Porcia's und Bassanio's Bedeutung und Charakterentwickelung vor Allem Klarheit zu schaffen.

Schon durch die glänzende Fülle ihrer äußern Erscheinung zieht Porcia den Blick vor allen andern auf sich. Von ihrem Reiz und ihrem Ruhm entwirft der Mohrenprinz, wenn auch im Styl des Orientalen und des Liebhabers, die schwungvolle Schilderung:

„Aus jedem Welttheil kommen sie herbei,
Dies sterblich athmend Heil'genbild zu küssen.
Hyrkaniens Wüsten, und die wilden Oeden
Arabiens sind gebahnte Straßen nun
Für Prinzen, die zur schönen Porcia reisen!"

Mehr freilich, als dies volltönende Lob muß Alles, was der Dichter von ihrem Thun und Sein uns zeigt, dieses in frischester Gesundheit strahlende Frauenbild unserer freudigen Theilnahme empfehlen. Mit dem schärfsten, überlegenen Verstande beurtheilt sie von vorn herein ihre ganze Umgebung. Die prinzlichen und fürstlichen Freier haben eine scharfe Prüfung zu bestehen vor dem ebenso weltkundigen und klugen, als bescheidenen und sittsamen Mädchen. Ihr Sammet und Hermelin, ihre goldenen Ketten und strahlenden Wappen so wenig als ihre hochfahrenden Reden können die Blößen, welche sie in Worten und Werken sich geben, vor dem durchdringenden Blick jenes hellen Auges verstecken. Ihr imponirt weder der barbarische Heldenstolz des Marokkaners, „der den Sophi bezwang," noch der geschraubte, dünkelhafte Anstand des spanischen Prinzen, noch das hübsche Gesicht des Engländers, dessen selbstzufriedene Unwissenheit alle fremdländische Bildung verachtet. Sie hält über die Prahlereien des Schotten und des Franzosen ihr strenges Gericht, wie über die pfalzgräfliche Würde

und den unsterblichen Durst unsers heirathslustigen Landsmannes. Einen schlichten Edelmann hat die Menschenkennerin vor dem ganzen, glänzenden Schwarm bevorzugt, und wir werden bald genug sehen, daß in des Dichters Meinung hier auch entfernt nicht an eine verliebte Laune zu denken ist, sondern vielmehr an die reine, starke und uneigennützige Neigung, welche auf tiefe Sympathie des Charakters sich gründet.

Aber hier gerade, auf dem für ihr Schicksal muthmaßlich entscheidenden Punkte, bildet Porcia's Lage nun einen schneidenden Gegensatz gegen die Fülle des ihr sonst von allen Seiten zuströmenden Glücks. Die Abhängigkeit, auch der bevorzugtesten Menschen, von dem Zwange der Umstände, zeichnet auf der hellen, freundlichen Umgebung sich doppelt beängstigend ab. Das Schicksal Porcia's erscheint an die bizarrste Laune des Zufalls geknüpft. Shakespeare übernahm hier, wie so oft, aus der Novelle eine phantastische, unwahrscheinliche, nur auf Reizung der Neugierde berechnete Erdichtung. Er mag auch hier dies Gerippe der Handlung in seinen positiven Grundzügen nicht ändern, wie denn überhaupt die „poetische Erfindung" im engern Sinne des Wortes seine starke Seite nicht ist, aber er umkleidet es mit dem Fleisch und Blut des reichsten poetischen Lebens. Die außerordentliche Lebendigkeit und Natürlichkeit des Details läßt über die abenteuerliche Unwahrscheinlichkeit der Grundidee uns hinweg sehen, und wo dennoch davon Etwas zurück bleiben sollte, wird das blos Phantastische zur tieffinnigsten dichterischen Symbolik verklärt. So erinnert hier Porcia's ganze Stellung zu der Wahl, verbunden mit allen Einzelheiten der Ausführung, sehr lebhaft an die Thatsache, daß bei allem praktischen Erfolge bei allem Trachten nach äußerm Gelingen und Wohlbefinden nicht nur unser Wollen und Thun, sondern auch die Gunst der Umstände eine sehr ernstliche Rolle spielt. Und diese Abhängigkeit von thatsächlichen Verhältnissen wird gerade an der Basis des socialen Lebens, an der ersten Bedingung des persönlichen Gedeihens und Wohlseins zur Anschauung gebracht. Es wird uns symbolisch gezeigt, wie gerade in Liebe und Ehe das Glück eine Hauptrolle spielt, und wie der noch am ersten hoffen darf es zu gewinnen, der mit heiterer, bescheidener Fassung sich in das Unvermeidliche fügt und die guten Seiten der gegebenen Sachlage ausnutzt, ohne sich die bedenklichen gar zu sehr zu Herzen zu nehmen. Nerissa drückt das in ihrer Weise derb parodirend aus, aber mit ganz gutem Verständniß:

„Die alte Sag' ist keine Ketzerei,
Daß Frei'n und Hängen eine Schickung sei!"

Die Lotterie ist hier seltsam genug arrangirt. Aber schon Nerissa's ausdrückliche Erklärung giebt uns einen deutlichen Wink, daß wir sie als ein kühnes, poetisches Bild zu nehmen haben für die Pietäts-Rücksichten, welche das Weib der Familie schuldet:

„Euer Vater war allezeit tugendhaft, und fromme Männer haben im Tode gute Eingebungen. Also wird die Lotterie ohne Zweifel von Niemandem recht getroffen werden, als von Jemandem, den ihr recht liebt."

Und diese Prophezeiung wird bei uns nothwendig immer gläubigere Herzen finden, in dem Maße, als Porcia's klarer Blick, ihre Selbstbeherrschung, ihre ächt weibliche Anmuth und Würde sich vor unsern Augen entfalten. Wir bekommen den Eindruck, als werde hier, wo alle persönlichen Bedingungen des Gedeihens da sind, auch die Gunst der Umstände sich nicht gänzlich versagen: und die Schilderung der Wahl selbst leistet dann das Mögliche, um alle in der stark allegorischen Handlung etwa noch zurückgebliebenen Härten zu beseitigen. Das Walten des Zufalls gegenüber menschlicher Einsicht und Tüchtigkeit wird nicht fortgeschafft (denn das ist leider unmöglich), aber doch wesentlich beschränkt und gemildert. Es ist keinesweges allein das Glück Bassanio's, es ist zu großem Theil sein gesunder, richtiger Sinn, welcher sein und Porcia's Schicksal entscheidet. Schon in Marokko's und Arragon's Auftreten kommt der Dünkel zu Falle, das vorschnelle Urtheil der Thoren, die nach dem Scheine wählen, die Ueberhebung des Stolzes auf Kraft und Verdienst. Bei Bassanio's Entscheidung aber erhebt sich die wunderliche, durch die benutzte Sage vorgeschriebene Ceremonie vollends zu einer ernsten Prüfung des tüchtigen, männlichen Sinnes. Seine Rede vor dem goldenen und vor dem silbernen Käftchen ist ein wahres Glaubensbekenntniß des Dichters. Von dem Standpunkt des ruhigen, durch und durch gesunden Beobachters aus kommt Bassanio zu demselben Resultate, welches der alte Lear durch die furchtbar theuern Lehren des Unglücks gewinnt: zur tiefsten Verachtung gegen alles hohle, unwahre Wesen, gegen die Lüge, diesen Wechselbalg der Eigenliebe und der Schwäche, welche die Gesellschaft beherrscht. Was der Heldengestalt Heinrich's V. ihren Lebensodem einhaucht, das spricht hier einmal in der Form des ausführlichen Spruches, der Betrachtung sich

aus: der Abscheu gegen den eiteln Schein, welcher die Welt durch Zier berückt, gegen die Schminke des Körpers und der Seele. Der schlichte Sinn des Ehrenmannes triumphirt, als Bassanio das bleierne Kästchen wählt, und zum Ueberfluß zieht das Blättchen, welches bei Porcia's Bildniß liegt, noch ganz ausdrücklich das Resultat:

„Ihr, der nicht auf den Schein gesehn,
Wählt so recht, und trefft so schön!"

Und nun kommt denn auch Porcia's im schönsten Gleichgewicht schwebendes Wesen in ihrer herrlichen Ansprache an den Geliebten zu vollendeter Geltung. Shakespeare zeichnet in ihr das Ideal des für das praktische Leben, für dauerndes, äußeres und inneres Glück geschaffenen Weibes. Das Weib ist hier weder das ätherische Urbild einer verlorenen, bessern Menschheit, noch die verlockende Truggestalt, hinter welcher das tückische Schicksal seine Opfer erwartet. Gleich weit entfernt von der erhabenen Schönheit einer Urania und von dem verrätherischen Reiz einer Pandora, ruht Porzia in der glücklichen Mitte, wo geistiges und sinnliches Leben in Gesundheit, Kraft und Schönheit sich die Hand zum Bunde reichen. Der schwärmerische Heroismus Julia's wäre ihr fremd. Es wäre ihr zuzutrauen, daß sie den Balcon-Monolog etwa mit einem drastischen Witze beendigte, wenn sie es nicht vielleicht überhaupt vorzöge, die Nachtluft nur in passender Begleitung zu genießen. Einem Othello würde sie bald genug abmerken, wo es ihm fehlt, und Cassio könnte sich dann auf recht kühle Audienzen gefaßt machen. Aber auch Shakespeare's auserwählte Helden, die Heinrich und Percy, würden sich ein wenig cultiviren müssen, um vor ihrem feinen Takt zu bestehen. Sie ist die in Scene gesetzte Thatsache, daß der beste Schmuck und mit ihm der edlere, sittliche Gehalt des geselligen und Familien-Lebens in den Händen der Frauen ruht, so wie sie es freilich auch an sich haben, die Blüthen des Lebens unwiderbringlich zu knicken, wo sie ihrer Aufgabe nicht gewachsen sind. Porcia spricht das Geheimniß aller berechtigten und zum Glück führenden Frauen-Herrschaft in der Ehe aus, wenn sie, die Kluge, die fein gebildete und viel Umworbene dem glücklichen Erwählten sich mit den Worten ergiebt:

„Doch meine volle Summe
Macht Etwas nur: das ist, in Bausch und Bogen,
Ein ungelehrtes, unerzogenes Mädchen,
Darin beglückt, daß sie noch nicht zu alt

Zum Lernen ist; noch glücklicher, daß sie
Zum Lernen nicht zu blöde ward geboren:
Am glücklichsten, weil sich ihr weich Gemüth
Dem euren überläßt, daß ihr sie lenkt,
Als ihr Gemahl, ihr Führer und ihr König!"

Und alsobald gewinnen diese Worte durch die thatsächliche Probe ihre vollwichtige Bedeutung. Weit entfernt von dem ungesunden Anspruch auf ausschließliche Berechtigung behält ihre Liebe das offenste Auge und das feinste Gehör für die Pflicht, und pochte diese auch zur ungelegensten Stunde. Ihr ganzes Benehmen ist ein Protest gegen jene trostlose, philisterhafte Auffassung häuslicher Tugend, welche die Respectabilität des Ehemannes und Familienvaters nach dem Grade der Selbstsucht mißt, mit welcher er fortan den Forderungen der Freundschaft, des Vaterlandes, dem Dienste der Idee sich engherzig versagt, einzig bedacht, die res familiaris zu mehren. Keinen Augenblick hält Porcia den eben gewonnenen Gatten zurück, da die Gefahr des Freundes seine Thätigkeit fordert. Ja, sie thut mehr. Hinweggehoben durch den Ernst der Lage über jedes kleinliche Bedenken wagt sie es, ihre Geisteskraft in der tödlichen Entscheidung zu erproben. In ihrer herrlichen Rede über den Segen der Gnade kommt die Innigkeit und Milde ihres ächt weiblichen Wesens zu ergreifendem Ausdruck. Aber in ihrer klaren, praktischen Art erwartet sie von dieser Poesie des Herzens nicht den Sieg über das harte Weltwesen; vielmehr, ebenso klug und scharf als zartfühlend, bedenkt sie sich nicht, den Gegner mit seinen eigenen Waffen zu schlagen. Und dann — das sicherste Zeichen geistiger Gesundheit — in dem Jubel des Erfolges stimmt die Aufwallung des Gefühls sich auf der Stelle zu der gelassenen Anmuth des treuherzig-schelmischen Humors herab, diesem Familienzuge, an welchem Shakespeare's Lieblingsgestalten sammt und sonders zu erkennen sind. Das besonnene Maßhalten ist recht eigentlich der Grundzug ihres Charakters; es wird dies noch ausdrücklich betont in jenem Gespräch über die richtige Schätzung der irdischen Dinge, in welches Shakespeare sie ohne alle äußere Nöthigung mit Nerissa verwickelt, da sie von der glücklichen Unternehmung nach Belmont zurück kehrt.

„Ich sehe, Nichts ist ohne Rücksicht gut!"

Und dann wieder:

„Wie Vieles wird durch seine Zeit gezeitigt
Zu ächtem Preis und zur Vollkommenheit!"

Das sind maßgebende Gedanken für jede gesunde Auffassung des praktischen Lebens. Sie vollenden hier eines der schönsten Bilder, nicht gerade poetisch-glänzender und ideal-gesteigerter, aber durchaus tüchtiger und harmonisch-entwickelter Weiblichkeit, welche der Dichter geschaffen.

Neben Porcia fällt der Blick zunächst auf Bassanio. Wir lernen ihn in einer Lage kennen, die man weit eher zweideutig nennen möchte, als poetisch und interessant. Durch übertriebenen Aufwand hat er seine Mittel erschöpft und sich mit Schulden belastet; eine reiche Heirath soll ihm helfen; um mit vornehmen Freiern den äußern Rang zu behaupten, sollen neue Schulden gemacht werden, und die junge Gemahlin wird dann nach Verlauf des Honigmonats die Genugthuung haben, ihrem Sieger und Eroberer die Feldzugskosten zu zahlen. So weit glauben wir beinahe eher, den Helden einer Cause célèbre vor uns zu haben, als den glänzenden, ersten Liebhaber eines Shakespeare'schen Drama's. Freilich wird schon bei dieser vorläufigen Darstellung von Bassanio's Lage dafür gesorgt, diese bedenkliche Färbung des Bildes durch ein paar bedeutungsvolle Pinselstriche zu mildern. Es ist zunächst sichtlich nicht blos der Reichthum Porcia's, es ist wenigstens eben so sehr ihre Schönheit und ihr Geist, welche den eleganten Kavalier gefesselt haben. Wenn Bassanio gerade kein selbstverleugnender Philosoph ist, so ist er doch eben so wenig der Knechtschaft des niedern Bedürfnisses verfallen. Der Dichter hat hier augenscheinlich eine jener bevorzugten, behaglichen Naturen im Sinne, denen das Leben leicht wird, indem sie es leicht, nicht aber leichtfertig nehmen. Nicht sowohl feste Grundsätze, als das natürliche Gleichgewicht ihrer Kräfte, eine angeborne, sittliche Grazie weist sie im rechten Augenblicke stets in die richtige Bahn zurück. Bassanio gehört zu jenem „Adel in der sittlichen Welt", der weniger mit dem zahlt, was er thut, als mit dem, was er ist. Jeder Zoll ein Gentleman, versöhnt er mit seinen Ansprüchen durch die feine Rücksichtnahme auf fremdes Gefühl, mit der er sie geltend macht. Dieser feine Takt, dieser Stempel des Edelsinns und der Schönheit auf allem seinem Gebahren hat ihm Antonio's Herz und Börse geöffnet, wie er ihn denn auch dem scharfblickenden Auge der ebenso klugen als guten Geliebten bezeichnet. Freilich würde damit ihre Wahl noch nicht gerechtfertigt,

wenn die schöne Form nicht auch einen gediegenen Inhalt umschlösse: doch schon Bassanio's Benehmen bei der Wahl des Kästchens läßt es nicht zweifelhaft, daß ein solcher in der That, und in nicht gewöhnlichem Maße hier vorhanden ist. Shakespeare macht sicher nicht ohne besondern Grund diesen eleganten Kavalier, diesen Meister anmuthiger Lebensformen und ausgesuchten Lebensgenusses zum Vertreter seines eigensten Maßstabes für Schätzung der Dinge. Und was hier in der Form des Grundsatzes, der Betrachtung sich ausspricht, das bewährt sich denn auch sofort durch die That. Bassanio's Benehmen bei der Nachricht von Antonio's Unglück und während des weitern Verlaufs der Handlung zeigt ihn durchweg als Porcia's geistig ebenbürtigen Gatten. Es ist dasselbe wohlgewogene Gleichmaß der Empfindungen, welches in Beiden für den gesunden Verlauf des Lebensprocesses einsteht. Bassanio's verstörtes Aussehen bei Lesung des Unglücksbriefes entreißt der eben gewonnenen Braut den bedeutungsvollen Ausruf:

„Ein theurer Freund todt; Nichts auf Erden sonst,
Was eines festgesinnten Mannes Fassung
So ganz verwandeln kann!“

Wie Porcia's Liebe, so fehlt auch Bassanio's Neigung selbst im Hochgefühl des Glückes jenes krankhaft selbsüchtige Gefühl, welches die Augen so lange als möglich vor der Außenwelt schließt, um bei ihrem ungestümen Andrängen uns dann um so rathloser erwachen zu lassen. Und so steht es denn dem edeln Herzen gar wohl an, daß im entscheidenden Augenblicke alle Rücksichten und Berechnungen ihm schwinden, neben der Freude über die Errettung des Freundes und neben der Pflicht der Dankbarkeit gegen den, welcher diese Rettung gewährte. Erst mit dem Ringe, welchen Bassanio gegen den Willen der geliebten Gattin dem Befreier Antonio's gewährt, empfängt Porcia die zuversichtliche Bestätigung des ächt männlichen Charakters, den die Anmuth des Weltmannes geschmückt und geglättet hat, ohne seinen Gehalt zu verringern.

So bewegen Porcia und Bassanio sich denn wesentlich in der schönen Mitte, wo die Wärme der Empfindung, die Klarheit des Blickes und die Festigkeit des Wollens sich zur Herstellung des sicher und gemäßigt fortschreitenden Lebens verbinden. Ihnen stellt der Dichter die andern Liebespaare gegenüber, wie flüchtige Skizzen dem ausgeführten Gemälde.

Nerissa und Graziano erinnern durchaus an die Diener und Ver-

trauten der romanischen Komödie. Sie sind wenig mehr als der verflachte Abklatsch der Hauptpersonen, die Transponirung des Thema's in eine andere Tonart, mit Aufwand geringerer Mittel. Bassanio's feine Eleganz travestirt Graziano bis zu der nicht immer graziösen Lustigkeit des muntern Gesellschafters von Profession. Seine Predigt gegen den Trübsinn Antonio's ist ein wunderliches Gemisch von Menschenverstand und taktloser Anmaßung, wie man es bei flachen Weltleuten so häufig findet. Seine Aeußerungen gegen gravitätische Würde als Deckmantel der Gedankenarmuth sind an sich garnicht so sinnlos. Man glaubt fast, einen von Shakespeare's Lieblingen zu hören, wenn der Abscheu vor allem hohlen, unwahren Wesen in den Worten sich ausspricht:

„Doch fische nicht mit so trübsel'gem Köder
Nach diesem Narrengründling, diesem Schein!“

Aber einem Antonio gegenüber wird diese Spruchweisheit in Graziano's Munde zur Thorheit, und der nimmer müde Schwätzer verdient die Abfertigung in Antonio's wegwerfender Frage:

„Ist dies nun irgend was?“

so wie in Bassanio's Bemerkung: seine vernünftigen Gedanken seien wie zwei Weizenkörner in zwei Scheffeln Spreu; wenn man sie gefunden, lohnen sie nicht der Mühe des Suchens. Als man Graziano nach Belmont mitnehmen soll, verspricht er ehrbares Betragen, etwa in der Haltung eines eben aus der Schule entlassenen Fähnrichs, und sein ganzes Verhältniß zu Nerissa kommt der feinern Wirkung des Drama's wenig zu statten. Es macht keinen sonderlich erquicklichen Eindruck, wenn der „Freund“ Bassanio's sich mit einem Male in eine Art gentilen Mascarill's verwandelt, dessen Liebe, Werbung und endliche Beglückung den Schicksalen und Thaten der nobeln Personen recht ausdrücklich als groteske Folie dient.

Zu Lorenzo und Jessica steigen wir noch eine Stufe tiefer hinab. Hier artet der Humor in Uebermuth aus, die Thatkraft in rücksichtslose Keckheit. Das ganze Verhältniß müßte geradezu unsittlich und verletzend erscheinen, wenn der Dichter nicht durch zwei gleich wirksame Mittel uns ästhetisch versöhnt und den guten Ausgang für unser Gefühl gerechtfertigt hätte. Vor Allem: die ungestüme, genußdürstende Liebe bricht hier allerdings die Formen des Rechts. Aber sie bricht sie gegen ein Verhältniß, dessen Wesen zu seiner ehrwürdigen Form in scharfem Gegensatz steht. Jessica hat ihre guten Gründe,

wenn sie sich schämt, ihres Vaters Kind zu sein, wenn sie eine Tochter seines Blutes sich nennt, nicht seines Herzens. Das väterliche Haus ist ihr eine Hölle gewesen; es zeigt sich später so deutlich als möglich, daß sie dem Alten stets nur eine Zugabe war zu seinem Gelde und Gut, wenn auch eine werthvolle Zugabe. Und so entnimmt sie denn auch unbedenklich jener Hölle die Steine, um sich den Weg in ihren Himmel zu pflastern. Nur einen Zug hat auch sie von ihrem Erzvater Jakob: den praktischen Sinn. Sie weiß vortrefflich, daß man von der Liebe nicht lebt, und zu überflüssiger Großmuth hat man sie offenbar nicht erzogen. Und wie hier harter, unnatürlicher Druck, so läßt bei Lorenzo eine glänzend hervortretende Beanlagung für Verständniß und Empfindung des Schönen die Regellosigkeiten des heißen Jugendblutes ästhetisch erträglich, wenn auch nicht eben gerechtfertigt erscheinen. Es ist wohl nicht ohne Bedeutung, daß Shakespeare gerade diesem kecken Kinde des Glücks und des Genusses jenen herrlichen Preis der Musik in den Mund legt, der süßen Sprache des Herzens, des geheimnißvollen Bandes zwischen der Welt des Denkens und der des Empfindens. So erhält der übermüthige Leichtsinn des Kavaliers die Weihe der Schönheit, und der Erfolg, welchen die Verhältnisse seinem verwegenen Treiben gewähren, wird poetisch möglich gemacht, wenn auch nicht streng sittlich begründet. Es giebt wenig Stellen bei Shakespeare, in welchen der Wohllaut der reinen, harmonischen Empfindung so unwiderstehlich auf jedes unverdorbene Herz wirkte, wie jene berühmte, durch die Herder seine „Stimmen der Völker“ einleitete:

„Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier sitzen wir und lassen die Musik
Zum Ohre schlüpfen. Sanfte Still' und Nacht
Sie werden Tasten süßer Harmonie.
Komm' Jessica! Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Gold's!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt,
Zum Chor der hellgeaug'ten Cherubim.“

Und dann zum Schluß der begeisterte Ausruf:

„Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken.

Die Regung seines Sinns ist schwarz, wie Nacht,
Sein Trachten düster, wie der Erebus.
Trau keinem solchen!"

Lanzelot, der eigentliche Spaßmacher des Drama's, schließt dieser Gruppe sich an. Seine Scherze sind durchweg die insipidesten, die irgend ein Shakespeare'scher Clown sich erlaubt. Er zeigt keine Spur von dem Tiefsinn des Narren im Lear, noch von dem überlegenen Witz seiner Amtsbrüder in „Wie es Euch gefällt" und in „Was Ihr wollt". Ueber unverschämte Wortverdrehungen kommt er selten hinaus, und die alberne Verspottung des alten, blinden Vaters macht geradezu einen peinlichen Eindruck. Man müßte ihn für eine Nachgiebigkeit des noch nicht zu voller Klarheit gelangten Dichters gegen den thörichten Zeitgeschmack halten, wenn Lorenzo nicht in der fünften Scene des dritten Akts das Räthsel löste. Lanzelot wird hier immer ungesalzener und frecher. Man erwartet alle Augenblicke, er werde eine in Ohrfeigen oder Stockschlägen ausgemünzte Belohnung davon tragen. Da ruft Lorenzo:

„O heilige Vernunft, was eitle Worte!
Der Narr hat in's Gedächtniß sich ein Heer
Wortspiele eingeprägt. Und kenn' ich doch
Gar manchen Narr'n an einer bessern Stelle,
So aufgestutzt, der um ein spitzes Wort
Die Sache preis giebt."

So wäre denn die unerquickliche Rolle eine Parodie zeitgenössischer Unsitte. Das mag sie erklären. Es kann aber uns, die wir jene Originale des vielleicht nur zu treuen Abbildes nicht kennen, nicht veranlassen, die Späße Lanzelot's geistreich und für die Gesammtwirkung des Drama's sonderlich ersprießlich zu finden.

An die bis dahin von uns durchmusterte Welt des heitern und sichern, resp. übermüthigen und ausgelassenen Lebensgenusses treten nun die ernsten Gewalten des Lebens zu bedeutungsvoller Prüfung, wenn auch nicht zu zerstörendem Kampfe heran: vertreten durch eine leidende und eine thätige Figur, zwei der berühmtesten Charaktere, die Shakespeare geschaffen. Es ist der königliche Kaufmann, Antonio, und Shylock, der Wucherer, denen wir uns jetzt zuwenden.

In seiner ganzen Anlage ist Antonio eine von den Gestalten, an welchen nach alter Erfahrung das Glück seine Launen am unerbittlichsten auszulassen pflegt, gleichsam als wüßte es, daß ihre geistige

Diät ein ungewöhnliches Maß von Kampf und Schmerzen erfordert. Er ist der Idealist mitten im Getriebe des materiellsten Treibens, eine Art Brutus des Comptoirs und der Börse. In der Uebersättigung des ungestörten Glückes tritt er uns entgegen, in der hypochondrischen Traurigkeit, die sich unserer bemächtigt, wenn keine unserer Kraft entsprechenden Aufregungen den Organismus in Thätigkeit halten. Die redseligen Bekannten, Solario und Solarino, schildern in glänzenden Worten seine Reichthümer. In den Gefahren, welche seinen Unternehmungen drohen, sehen sie die Quelle seiner Sorgen. Antonio weist sie zurück. Aber nicht mit seiner Gleichgültigkeit gegen den Reichthum an sich mag er sich rühmen (wie man seltsamer Weise gemeint hat), sondern die Solidität desselben überhebt ihn der Sorge:

„Mein Vorschuß ist nicht Einem Schiff vertraut,
Noch Einem Ort, noch hängt mein ganz Vermögen
Am Glücke dieses gegenwärt'gen Jahres.
Deswegen macht mein Handel mich nicht traurig."

Der hohe, edle Schwung seines Gemüths, vielleicht verbunden mit einem Mangel an sinnlich-nervöser Erregbarkeit, läßt das Liebesbedürfniß bei ihm nur in einer der reinsten, gleichmäßigsten Dauer fähigen Form sich zeigen. Dem Freunde gehört sein Herz, keiner Geliebten: dem Freunde, welchen die Verschiedenheit des Temperaments ihm wenigstens eben so anziehend machen muß, als die Gleichartigkeit des Charakters. Seine Hingabe ist uneigennützig, grenzenlos, von antiker Größe. Er verpflichtet sich dem verhaßtesten Feinde, er weicht ab von dem obersten Grundsatz seines Geschäfts: Alles, um dem Freunde zu helfen. Aber nach Art der Idealisten ist er in seinem Widerwillen ebenso maßlos, als aufopfernd, wo er achtet und liebt. Das Auftreten des Großwaaren-Händlers gegen den Wucherer zeigt in ihm die vollendete Beschränktheit des mittelalterlichen kaufmännischen Patriziers. Er hat keinen Maßstab für Anschauungen und Empfindungen derer, von welchen eine wesentlich verschiedene Lebensauffassung ihn trennt. Er spricht über Geldgeschäfte und Zinsen wie ein fanatischer Mönch. Die Art, wie er Shylock zur Annahme des Christenthums zwingt, ist ein merkwürdiges Beispiel für die Verblendung, welcher unter dem Einflusse des Tugendstolzes auch der edelste Charakter und der klarste Verstand unterliegt. Seine Verachtung des unbarmherzigen Eigennutzes in Shylock zeigt sich in Verbindung mit einem eben so unbarmherzigen Hochmuth. Er schimpft und mißhan-

delt den verachteten Mann vor den Leuten, ohne daß jener ihn persönlich beleidigt hätte. In's Gesicht vergleicht er ihn mit dem die Schrift auslegenden Teufel, eben da er sein Geld braucht, und sein Hülfsgesuch ist von einer förmlichen Kriegserklärung begleitet. So beschwört er das Unglück herauf, welches ihn heimsucht, und es bedarf der ganzen großartigen Gelassenheit seines Duldens, um die volle Theilnahme ihm zuzuwenden, welche der Dichter für diesen Heroen hingebender, unerschütterlicher Mannesfreundschaft in Anspruch nimmt.

Ihm endlich steht Shylock entgegen: der hartgesottene Egoist gegenüber dem Phantasten des Edelmuthes. Es ist unter dem Einflusse der großen Emancipations-Bewegung unsers Jahrhunderts wohl versucht worden, aus diesem bis zu vollendeter Gefühllosigkeit unerbittlichen Wucherer einen Helden zu machen, den tragischen Vertreter eines durch jahrtausendlangen Druck zur Menschenfeindlichkeit erbitterten Stammes, und man darf schon zugeben, daß diese Anschauung nicht ganz der Anknüpfungspunkte im Texte des Drama's entbehrt. In der Eröffnungsscene des dritten Akts scheint Shylock sich in der That aus der niedern Sphäre der blos persönlichen Bosheit und Rachsucht zur Höhe einer historischen Sendung zu erheben. Es ist hier plötzlich nicht mehr der Wucherer, den Antonio verfolgt hat, sondern der Jude. Das beleidigte Menschengefühl eines harten, energischen Stammes bäumt sich unter dem Stachel plötzlich herein gebrochenen persönlichen Schmerzes zur furchtbarsten Anklage gegen den Fanatismus der Herrschenden auf, welche eine gewisse Einwirkung des Marlowe-schen Barabas (cf. die Einleitung im ersten Bande dieser Vorlesungen) deutlich erkennen läßt.

Aber diese Auffassung deckt keineswegs vollständig dieses breite, farbenreiche Charakterbild. Unmittelbar nach jener Scene stellt das Gespräch mit Tubal, dem Stammgenossen, den innersten Grund von Shylock's Fühlen und Denken mit wahrhaft grausigem Humor an den Pranger. Die anerkannte und sehr hoch zu stellende National-Tugend seines Stammes, das starke, hingebende Familiengefühl, wird dem Wucherer ausdrücklich abgesprochen, nicht weil, sondern obgleich er ein Jude ist. Jetzt erst fühlt er den Fluch seines Volkes, da er die Ducaten mit der Tochter verloren. Er hätte sie gerne todt zu seinen Füßen, aber mit den Juwelen in den Ohren; er wünschte sie eingesargt vor sich, wenn nur die Ducaten im Sarge lägen. So ist denn auch seine Feindschaft gegen Antonio ganz wesentlich und ausdrücklich geschäft-

lichen, und nur zum kleinern Theil religiösen Ursprungs. Die „gemeine Einfalt“ Antonio's, welche Geld umsonst ausleiht und die Zinsen herunter bringt — das ist die Hauptsache; alles Andere kommt erst nachher. Nicht zunächst den Juden, sondern den Wucherer hat Antonio, nach Shylock's eigener Angabe, verfolgt:

„Viel und oftmals
Habt ihr auf dem Rialto mich geschmäht
Um meine Gelder und um meine Zinsen.
Ihr scheltet mich abtrünnig, einen Bluthund,
Und speit auf meinen jüd'schen Rockelor,
Blos weil ich nutze, was mein eigen ist.“

„Ich will sein Herz haben, wenn er verfällt; denn wenn er aus Venedig weg ist, kann ich Handel treiben, wie ich will.“

Man nehme zu diesen sehr unzweideutigen Aeußerungen jene kalt-besonnene, verstockte Bosheit in der entscheidenden Scene, welche „ihre Thaten entschlossen auf ihren Kopf herab ruft“, die sich in dämonischem Hasse für einen Augenblick selbst über die Versuchung der Habsucht erhebt, um dann die Rolle des unversöhnlichen Todfeindes im Augenblick des Mißlingens wieder mit der des Geizhalses zu vertauschen — und man wird nicht weiter im Zweifel sein, daß wir hier in erster Linie den verstockten, der Ehre und des Gewissens baaren Wucherer vor uns haben. Daß dieser Typus für Shakespeare und seine Zeitgenossen mit dem des Juden zusammen floß, war schon durch die bekannte kirchliche Auffassung bedingt, welche das Zins-Nehmen überhaupt für sündlich und unchristlich erklärte und es nur den Juden gestattete. Auch wäre jedes Wort des Lobes überflüssig für die mächtige Plastik, mit der Shakespeare gerade diesen Charakter herausgearbeitet hat. Gerade die unverkennbare Verwandtschaft mit Marlowe's Barabas läßt hier das vollendete Gemälde des Meisters neben der kühn und roh entworfenen Skizze des talentvollen Naturalisten in vollem Lichte der Vortrefflichkeit erscheinen. Das Ungeheuerliche und Uebertriebene zieht sich bei Shakespeare zu um so machtvollerer Wirkung in die Grenzen des Menschlichen zurück; die Motivirung ist überall lichtvoll und gründlich; die alttestamentliche Weltanschauung, Sprache und Sitte ist so scharf gezeichnet, daß die Vermuthung Elze's und Anderer, Shakespeare habe einmal eine Kunstreise bis nach Norditalien gemacht, gerade durch diesen Charakter und durch dieses Stück einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit erhält: denn in England

konnte Shakespeare die Juden nicht studiren; sie erhielten da bekanntlich erst durch Cromwell ein beschränktes Niederlassungsrecht. Auch könnte nur die Oberflächlichkeit und das Vorurtheil jenes mächtige Aufwallen ächt menschlichen Mitleids und heiligen Dichterzorns gegen ein schnödes, welthistorisches Unrecht verkennen, in welchem Shakespeare jene durch Mark und Bein dringenden Worte schrieb: „Er hat mich beschimpft, mir 'ne halbe Million gehindert, meinen Verlust belacht, meinen Gewinn bespottet, mein Volk geschmäht, meinen Handel gekreuzt, meine Freunde verleitet, meine Feinde gehetzt. Und was hat er für Grund? Ich bin ein Jude. Hat nicht ein Jude Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? mit derselben Speise genährt, mit denselben Waffen verletzt, denselben Krankheiten unterworfen, mit denselben Mitteln geheilt, gewärmt und gekältet von eben dem Winter und Sommer, als ein Christ? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Und wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen? Sind wir euch in allen Dingen ähnlich, so wollen wir's euch auch darin gleich thun. Wenn ein Jude einen Christen beleidigt, was ist seine Demuth? Rache. Wenn ein Christ einen Juden beleidigt, was muß seine Geduld sein, nach christlichem Vorbild? Nu, Rache. Die Bosheit, die ihr mich lehrt, will ich ausüben, und es muß schlimm hergehen, oder ich will es meinen Meistern zuvorthun." — Da ist kurz und bündig Alles zusammengedrängt, was das achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert als Anklage gegen die Unterdrücker und als Entschuldigung für die Fehler der Unterdrückten geltend gemacht haben. Und auch das Weitere muß vollauf zugegeben werden, daß in der Schlußscene, da nun Alles über den unglücklichen Shylock herfällt, u n s e r Gefühl schließlich auf die Seite des Gehöhnten und Gemißhandelten tritt, daß wir jene Gemüthsregung Heine's sehr wohl begreifen, die ihn bekanntlich seine Auffassung des Shylock an den Ausruf einer Dame im Drury-Lane Theater anknüpfen ließ: „The poor man is wronged!" Aber nicht ohne Grund betonten wir das „u n s e r". Bei dem Dichter des sechszehnten Jahrhunderts, und wäre er ein Shakespeare, wird aus der Stimmung, in welcher er offenbar jene oben angezogenen Worte aus Shylocks Seele heraus schrieb, doch nur mit großer Vorsicht auf ein klares, bewußtes Parteinehmen in der hier vorliegenden, religiös-socialen Frage zu schließen sein. Oder hätte ein überzeugter, seines Zweckes sich bewußter Vertheidiger des

Judenthums es wohl über das Herz gebracht, seinen Helden in der Scene mit Tubal, unmittelbar hinter jener Stelle, die Worte rufen zu lassen: „Ich wollte, meine Tochter läge todt zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren?“ Von der Tragweite dieses Zuges gerade bei einem Juden war schon oben die Rede. Und wenn gewisse Momente dieser merkwürdigen Rolle gar einen Meinungsstreit darüber erregt haben, ob Shylock komisch oder tragisch zu nehmen sei, so ist unsers Erachtens der Dichter nicht ohne Schuld daran. Er hat, als er den jüdischen Wucherer zeichnete, sichtlich unter der Herrschaft zweier Gewalten gestanden, der des Zeitgeistes und der seines persönlichen, innersten Fühlens und Ahnens; und je härter und unangenehmer hie und da die Zugeständnisse an Sitte und Vorurtheile der Zeit heraus kommen, um so schwerer wird für Shakespeare's eigenstes, persönliches Empfinden jenes aus innerster Seele aufleuchtende Humanitäts- und Rechtsbewußtsein in's Gewicht fallen, welches während der Vertiefung in dieses Seelengemälde ihn wie eine höhere Eingebung erfaßte. Diese Urgewalt der Inspiration, diese Macht des „Unbewußten“ über den schaffenden Genius sollte überhaupt bei Würdigung von Kunstwerken mehr in Rechnung gezogen werden, als es bei vielen Schul-Aesthetikern herkömmlich ist. Man würde sich dabei manche unnütze Qual und Noth in Aufstellung und Widerlegung von angeblichen „Plänen und Intentionen“ der Dichter ersparen, wobei denn freilich auch mancher gelehrte Excurs ungeschrieben bleiben würde. Das Beste, was wir haben und machen, kommt doch in alle Ewigkeit „frei von den Göttern herab“, und wer den Dichter recht genießen und verstehen will, muß ihn unbefangen als Ganzes auf sich wirken lassen, muß die Lichtblicke der Begeisterung und die, so leicht kenntliche, Füll- und Binde-Arbeit des Verstandes nicht mit einem Maßstab messen, und von einem Werke der Eingebung nicht die strenge Consequenz des Lehrgebäudes, von der Darstellung des concreten Lebens nicht die übersichtliche Anlage der Theorie, des Systems verlangen.

So hätten wir denn den Weg durch die seltsam verschlungene Fabel und durch die reiche Charakteristik dieses Drama's vollendet. Es bleibt noch übrig, über den so gewonnenen Gesammteindruck kurz und bündig Rechenschaft zu geben.

Der „Kaufmann von Venedig“ ist also unsers Erachtens weder zur Verherrlichung der Freundschaft geschrieben, noch zur Strafe der

Wucherer, noch zur Verherrlichung des unterdrückten Judenthums. Er ist wohl noch viel weniger eine dramatisirte Studie über das Verhältniß des Menschen zum Besitz, oder über Wesen und Schein in irdischen Dingen, wenn auch über dies Alles sich Vieles und Treffliches aus dem Stücke heraus lesen läßt. Unsers Erachtens ist Shakespeare einfach durch die oben erwähnten ältern Arbeiten auf die scenische Wirkung des ebenso pikanten als seltsamen Stoffes aufmerksam geworden, er hat sich desselben für seine Bühne bemächtigt, sich nach seiner Art in die Charakteristik mit der ganzen Gewalt seines Genius vertieft, ohne sich um die Seltsamkeiten der Handlung viel den Kopf zu zerbrechen: und eine unverkennbare Stimmung glücklicher innerer Harmonie und Geistesfrische, in der die Arbeit entstand, hat über dieselbe jenes eigenthümliche Zauberlicht ausgegossen, dessen Reiz seit drei Jahrhunderten höchstens hie und da ein verbildeter Aesthetiker oder „Rival“ des Dichters widerstanden hat. Und wollten wir nun ja, nicht etwa die Tendenz des Drama's, sondern einen durchgehenden und bestimmenden Zug des in ihm gezeichneten Stückes menschlichen Treibens hervorheben, so wäre es der Eindruck, daß dauerndes Gedeihen, sicherer, praktischer Erfolg nur erreicht wird durch Maßhalten in allen Dingen, durch kluge Benutzung und heiteres Ertragen der gegebenen Verhältnisse, gleich weit von trotzigem Anstürmen und von feiger Ergebung. Starkes Gefühl und klarer, sicherer Verstand halten sich in dem das Ganze beherrschenden Charakter die Wage, das Glück begünstigt die Rechtschaffenen, insofern sie kühn und klug um seine Gunst sich bewerben: der starre Idealismus aber zeigt sich, wenn auch unendlich liebenswürdiger und achtbarer, so doch kaum minder gefährlich, als die verhärtete Selbstsucht.

Der „Kaufmann von Venedig“ wäre danach für uns das Drama des gesunden, klugen Weltsinnes in der guten Bedeutung des Wortes, das Gedicht heiterer, heilbringender Lebensweisheit, die auf dem Hintergrunde der feindseligen und gefahrbringenden Gewalten, des einseitigen, maßlosen Idealismus wie der verknöcherten Selbstsucht, nur um so fröhlicher und siegesgewisser hervortritt.

Dreiunddreißigste Vorlesung.

Maß für Maß.

Zwischen dem „Kaufmann von Venedig“ und „Maß für Maß“ liegt fast ein Jahrzehnt, überreich an schöpferischer Arbeit, an menschlicher und künstlerischer Erfahrung und bedeutsamsten Erfolgen. Shakespeare hatte die englischen Historien vollendet, er hatte in Romeo und Julia die Tragik glühender Jugendliebe, in Hamlet die des grübelnden Gedankens erschöpft, er war in einer glänzenden Reihe von Lustspielen den Thorheiten wie der Poesie des heitern, auf Eitelkeit und Genuß gerichteten Welttreibens gerecht geworden, als der spröde Stoff dieses Drama's ihm zur Veranlassung wurde, mit ebenso scharfer als sittlich warmer und dichterisch gestaltender Kritik die wesentlichsten Garantien der gesitteten Gesellschaft zu prüfen. „Maß für Maß“ wurde zu Weihnachten 1604 zum ersten Male am Hofe aufgeführt,*) und Sprache und Inhalt machen es höchst wahrscheinlich, daß es nicht viel früher, etwa 1603, geschrieben ist. Die Fabel, oder

---

*) Der älteste bekannte Druck steht in der Folio-Ausgabe von 1623, mit leider sehr verdorbenem Text. Daß das Werk der letzten Periode des Dichters angehört, wird durch Sprache und Inhalt wohl unzweifelhaft dargethan. In dem (allerdings nicht unzweifelhaft ächten) Verzeichniß dramatischer Aufführungen am Hofe Elisabeth's und Jacob's findet sich die älteste bekannte Notiz über das Stück, im Jahrgang vom October 1604 bis October 1605: „By his Matis plaiers On St. Stevens Night in the Hall (also am 26. December 1604 in Whitehall) a play called Mesur for Mesur. Der Name des Dichters in der neben stehenden Rubrik ist Shaxberd geschrieben.

doch ihre Grundzüge, entlehnte Shakespeare einer schon vor ihm dramatisch bearbeiteten Novelle des Giraldo Cinthio, oder vielmehr der englischen Uebersetzung, welche in den „tragischen Geschichten“ des Belleforest ihm vorlag, sowie in Whetstone's 1578 geschriebenem Drama: Promos und Cassandra, und in der novellistischen Bearbeitung, welche derselbe Verfasser 1582 in seinem Heptameron of Civil Discourses herausgab. Sie ist einer der allermißlichsten Stoffe, an welchen er seine Kraft versuchte, gleichsam des Reizes der besiegten Schwierigkeit sich erfreuend. In der Novelle des Cinthio wird der Schauplatz nach Insbruck verlegt, an den Hof des Kaisers. Dessen Statthalter Juriste sucht wie Angelo durch grausame Strenge der Ueppigkeit des Volkes zu steuern, und verurtheilt einen Jüngling wegen verbotener Liebe zum Tode. Die Schwester des Verurtheilten will das Leben ihres Bruders retten und ergiebt sich der Leidenschaft des Richters, der ihr außer der Begnadigung auch die Ehe verspricht, um dann doppelt wortbrüchig zu werden. Er läßt die Hinrichtung vollziehen und schickt den Leichnam der Betrogenen, die er verstößt. Später entdeckt der Kaiser die That. Sein Urtheil lautet auf Einsegnung der Ehe und demnächstige Enthauptung des Uebelthäters. Schließlich wird dieser durch die Fürbitte des so grausam beleidigten Weibes gerettet, das ihn zum Gatten begehrt.

Diese verzweifelt naive Darstellung menschlicher Gemeinheit und Schwäche fand schon Whetstone nicht für sein Drama geeignet. Er begriff, daß es unpoetisch ist, den heimtückischen Mörder des Bruders der Schwester zum geliebten Gatten zu geben. Der Statthalter mußte also durch den Kopf eines Leichnams getäuscht werden, wie bei Shakespeare; so wird es allenfalls möglich, den bösen, nicht ausgeführten Vorsatz mit dem Mantel der Liebe zu decken: und um auf diesen nicht tragischen Ausgang gewissermaßen vorzubereiten, treiben etliche Rüpel und Clowns, die Vorbilder des Pompejus, der Frau Ueberlei und ihrer Kundschaft zwischen den ernsten Scenen ihr Wesen. Ein Blick in die Handlung des Shakespeare'schen Stückes genügt nun, um den Dichter auch in diesem, von ihm oft genug vernachlässigten Theile der dramatischen Leistung seinem Vorgänger weit überlegen zu zeigen. Shakespeare stellt der Schwester des Verurtheilten eine verstoßene Braut des ungerechten Richters zur Seite. In der entscheidenden Scene werden, gerade wie in „Ende gut Alles gut“, die beiden Mädchen vertauscht. So wird auch das zweite Verbrechen nicht wirklich ausgeführt; an Stelle der

beleidigenden Verbindung des entehrten und betrogenen Weibes mit dem herzlosen Verführer tritt die Aussöhnung derer, welche durch Verlöbniß sich angehören, die fürstliche Gnade tilgt nur die beabsichtigte, noch nicht zur Thatsache gewordene Sünde, und um das feste Vertrauen auf einen glücklichen Schluß auch in der engsten Verwickelung aufrecht zu halten, überwacht der Fürst in Verkleidung die Thaten seines Vertreters. So sind die schlimmsten Dissonanzen denn theils beseitigt, theils glücklich gelöst; es wird uns nicht zugemuthet, das Widerwärtige und Rohe poetisch und anziehend zu finden; aber es fehlt dennoch recht viel daran, daß der peinliche und beleidigende Eindruck ein anmuthiger und wohlthätiger würde. Es sind nicht nur einzelne, seltsame und tragisch spannende Scenen, wie im Kaufmann, welche die dramatische Würde des Stückes aufrecht erhalten. Die ganze Atmosphäre des Gedichtes ist so zu sagen von den unliebsamsten Ausdünstungen der Nachtseite der Gesellschaft erfüllt; fast in jeder Situation weilen Phantasie und Verstand auf unerquicklichen, oft genug indecenten Verhältnissen, selbst der idealen Gestalt Isabella's fehlt ein Theil jener Grazie, jenes warmen, weiblichen Lebenshauches, welche eine Porcia, eine Imogen und Miranda wie „ein rosenfarbenes Frühlingswetter“ umgeben. Auch die Sprache des Gedichtes ist wenig geeignet zu reizen und zu bestechen. Sie ist mehr tiefsinnig, kräftig, gedrungen, als schwungvoll, farbenreich, fortreißend. Nicht selten macht das bloße Wortverständniß Mühe genug. Es ist nach dem Allen sehr in der Ordnung, daß „Maß für Maß“ in dem Shakespeare-Repertoire der deutschen Bühne keine Stelle gefunden hat, sowie auch wohl nur die engere Gemeinde der Shakespeare-Verehrer mit der Lectüre des seltsamen Gedichtes vertraut ist. Es gehört eine gewisse Ueberwindung zu diesem Studium, und erst der wiederholten, gründlichen Betrachtung erschließt sich der tiefe und reiche Gehalt des Werks: dann aber ist die Ausbeute eine um so trefflicher lohnende. Schon die unendlich feine und wahre Charakteristik trägt den unverkennbaren Stempel der besten Shakespeare'schen Zeit, und eine Fülle anziehender Belehrung hat zumal der Leser zu erwarten, welchem es um ein Eindringen in die sittlichen Anschauungen des Dichters zu thun ist. In wenigen seiner Arbeiten gestattet uns Shakespeare tiefere Blicke in das innerste Wesen seiner Rechtsidee. Schon im „Kaufmann“ sahen wir, wie das Verhältniß von Recht und Gnade, wie die Bedeutung und Wechselwirkung des formalen und des materiellen Rechtes den Dichter be-

schäftigte. In jenem Jugendwerk aber blieben diese Erwägungen in zweiter Linie; sie beherrschten keineswegs den Plan des Gedichtes, welches vielmehr, wie wir zu zeigen versuchten, von der Darstellung des feinen, taktvollen, von Verstand und Maß getragenen, praktisch-tüchtigen Weltsinnes seine Grundfärbung erhielt. Seitdem hat Shakespeare's Vertiefung in die Geheimnisse der sittlichen Welt gewaltige Fortschritte gemacht, und der gereifte Mann ergreift den fragmentarischen Gedanken eines Jugendwerks, um ihn gründlich nach allen Seiten hin zu entwickeln.

Es versteht sich, daß auch hier nur die sorgfältige und unbefangene Betrachtung des Einzelnen zu einem soliden Gesammturtheile vordringen kann. Die Handlung dreht sich wesentlich um die Berechtigung des zwingenden und strafenden Gesetzes und seiner Vertreter, auf dem Gebiete der Sitte. Mit besonderer Sorgfalt zeichnet der Dichter eine Gesellschaft, welche eine bevormundende, möglichst energische Einwirkung von jener Seite her recht eigentlich herauszufordern scheint. Er spart keine Farben, um dieses Wien, in welches er die Handlung verlegt, als einen Schauplatz sinnlicher Zügellosigkeit und aller ihr entwachsenden Mißverhältnisse zu schildern. Wir sehen uns von Gelegenheitsmachern und Lüstlingen umgeben:

„Ich seh', wie hier Verderbniß dampft und siedet
Und überschäumt: Gesetz für jede Sünde,
Doch Sünder so beschützt, daß eure Satzung
Wie Warnungstafeln in des Baders Stube
Dasteht, und was verpönt, nur wird verhöhnt!"

So schildert der Herzog seine Unterthanen, und nach Allem, was wir sehen und hören, kaum übertrieben. Wo ein paar Edelleute sich hier unterhalten, ergehen sie sich in frivolen Scherzen über Sitte und Tugend. Die Zote regiert das Gespräch, leichtfertige Genußsucht greift rücksichtslos in alle Verhältnisse ein. In den Vorstädten wimmelt es von Freistätten der Ausschweifung, Kuppler und Kupplerinnen von Handwerk sind mit Kunden reichlich gesegnet. Als typischer Vertreter dieses Treibens ist Lucio gezeichnet, der freche, herzlose Spötter, das gedankenlose Lästermaul, der gemeine, mit seiner Herzlosigkeit prahlende Wüstling. Von der Gutmüthigkeit, deren einfach sinnliche, genußsüchtige Naturen selten ermangeln, ist hier Nichts zu bemerken. Die zur Gewohnheit gewordene Ausschweifung, ein dem Ernst des Lebens durchaus entfremdetes Treiben hat Fühlen und Denken gleich-

mäßig entwürdigt. Die Gemeinschaft der Schlechten, von ihrer dunkelsten Seite, kann nicht eindringlicher geschildert werden, als in jener Scene des dritten Akts, da Lucio den langjährigen Helfershelfer seines Treibens, den eben in's Gefängniß geführten Pompejus mit wahrem Genusse im Stiche läßt, beim Unglücke des Gefährten der eigenen Straflosigkeit sich doppelt erfreuend. Ueber den Herzog fällt er beim ersten Anlaß mit einer Lust am Verleumden und Lästern her, welche des Fürsten Gleichgültigkeit gegen Lob und Tadel der Menge nur zu vollständig rechtfertigt und ihm das schwermüthige Wort abnöthigt:

> Nichts rettet Macht und Größe vor dem Gift
> Der Schmähsucht; auch die reinste Unschuld trifft
> Verleumdung hinterwärts!

Diese und ähnliche Auswüchse am Körper der Gesellschaft haben sich nun unter der Regierung eines edeln, trefflichen Fürsten gebildet, eines Mannes, ganz von Antonio's oder Prospero's gelassener Hoheit und unversieglicher Herzensgüte und Milde. „Ein Herr, in allen Dingen mäßig; mehr erfreut, Andere froh zu sehen, als froh über irgend Etwas, das ihn selbst vergnügte“ — so nennt ihn hinter seinem Rücken der verständigste seiner Räthe. Schlicht und genügsam in seinen Neigungen ist er mehr ein Mann des gründlichen, tiefen Gedankens als der kühn durchgreifenden That. Seine Reden sind mit Sentenzen gewürzt. Dem Auftrag an Angelo schickt er eine gewichtige Betrachtung voran über die „wirthschaftliche Göttin Natur, welche dem Einzelnen hervorragende Kraft nur darum leiht, damit er sie in Diensten, der Gesellschaft geleistet, verzinse.“ Seiner Mönchstracht machen späterhin seine erbaulichen Reden und Ermahnungen durchaus keine Schande. Trefflich und nachdrücklich belehrt er Claudio über die Nichtigkeit des hinfälligen Lebens, die reuige Julia entbehrt nicht seines tröstenden Zuspruchs; der klugen Isabella Vertrauen weiß er schnell zu gewinnen. Diese Ueberlegenheit eines reichen, gewandten, durch keine Leidenschaft erregten Geistes bleibt denn auch nicht ohne Einfluß auf sein Thun. Ueberall zieht er dem Machtspruch die kluge Berechnung vor. Er hat eine Vorliebe für die Intrigue, fast wie Hamlet: mit dem großen Unterschiede freilich, daß kein ernster Conflict ihn, wie jenen, mit sich in Zwiespalt bringt.

In einer Anwandlung dieser dem gelassenen Denker so natürlichen Stimmung beschließt er nun, für einige Zeit die Regierung ein

paar ausgezeichneten Räthen zu übergeben, ihr Treiben jedoch zu beobachten. Den nächsten Beweggrund des seltsamen Beginnens läßt Shakespeare ziemlich im Dunkeln. Wir bemerkten schon oben, daß er den ordnenden, schützenden Beobachter aller Wirren jedenfalls brauchte, um die moralischen Ungeheuerlichkeiten seiner Fabel erträglich zu machen, oder doch die dramatische Spannung nicht zum tragischen Affect zu steigern. Nun erklärt zwar der Herzog sein Thun, dem Mönche gegenüber, mit der Nothwendigkeit, den zügellosen Rotten der Stadt endlich Zaum und Gebiß anzulegen. Er selbst habe die lange schlummernden, strengen Gesetze nicht wecken können noch dürfen: nicht könnte er ja mit Härte strafen, was er so lange erlaubte, „denn der ertheilt Erlaubniß, der freien Lauf der bösen Lust gewährt, anstatt der Strafe.“ So solle denn Lord Angelo in des Fürsten Namen strafen und die Uebelthäter treffen. Daß er es thun wird, dafür bürgt dem Gebieter seine streng sittliche und keusche Gesinnung. Aber es bleibt immer auffallend, daß bei Uebertragung des Amtes an den Stellvertreter von allen diesen Dingen mit keinem Worte die Rede ist. Angelo erhält überhaupt keine Instruction, sondern unbedingte Vollmacht:

„Eure Macht ist gleich der meinen:
„So schärft nun, oder mildert die Gesetze,
„Wie's eure Einsicht heischt.“

Das sieht denn doch kaum aus wie ein Auftrag zu einer bestimmten, beschlossenen Maßregel. „Mit besonderem Vorbedacht“ hat der Herzog nicht den ältern, bewährten Escalus gewählt, sondern den jüngern, mehr theoretisch gebildeten Angelo. Es ist eigenthümlich genug, daß er den Zurückgesetzten um seine Meinung fragt, wie der Versuch wohl ablaufen werde. Eine Art von Besorgniß spricht ferner deutlich genug aus den, gegen den Mönch hingeworfenen Schlußworten:

Lord Angelo ist scharf und streng,
Vor Läst'rung auf der Hut, gesteht sich kaum,
Blut fließ' in seinen Adern, und sein Hunger
Sei mehr nach Brot als Stein. Bald wird sich's zeigen,
Ob Macht ihn lockt, ob ächte Treu ihm eigen.

Endlich darf nicht übersehen werden, daß dem Herzog, wie wir später erfahren, Angelo's Benehmen gegen seine Verlobte gar wohl bekannt ist, und daß er es keineswegs billigt. Er kann über die Motive des Mannes kaum zweifelhaft sein, wenn er es im Gespräche mit Isabella

nachdrücklich schildert, wie jener die Braut in ihren Thränen verließ, wie er sein Treuwort zurücknahm, und plötzlich über ihre verletzte Ehre Entdeckungen machte, als der Brautschatz zu Grunde ging. Es wird nach diesen Betrachtungen kaum noch gewagt erscheinen, wenn unsere Auffassung der hier vorliegenden Handlung von der gewöhnlichen dahin abweicht, daß es in dem Shakespeare'schen Stücke nicht sowohl um Durchführung einer strengen Maßregel, ohne Bloßstellung der höchsten Person, sich handelt, als vielmehr um die Prüfung eines ausgezeichneten Mannes, dessen Geist und Talent der Herzog nicht missen möchte, während sein sittlicher Charakter ihm aus guten Gründen zweifelhaft scheint.

Wie billig wird nun unsere Aufmerksamkeit der Durchführung dieses Charakters und der Erwägung der dabei von dem Dichter berührten sittlichen und politischen Probleme in erster Linie sich zuwenden müssen.

Recht nachdrücklich wird vor Allem die geistige Tüchtigkeit und Ueberlegenheit des Mannes betont, um dessen Wollen und Thun es in dem Gedichte sich wesentlich handelt. Der Herzog nennt ihn einen Mann, der ihn belehren könnte; Escalus erkennt bereitwilligst an, daß Jener vor Allen das Vertrauen und die Huld des Monarchen verdient. Aber fast noch mehr, als durch seinen Geist, imponirt der junge Staatsmann seinen gesammten Umgebungen durch die Strenge seiner Grundsätze, durch seine asketische Selbstverleugnung. Er hat aus Tugend und Frömmigkeit so zu sagen Metier gemacht, oder wie der Herzog so bezeichnend sich ausdrückt, „er gesteht sich kaum, daß Blut in seinen Adern fließt, daß sein Hunger mehr nach Brot sei, als nach Stein." Aber er war nicht nur tugendhaft von jeher, er sorgte auch, daß die Leute es sahen. Weit besser als der milde, freundliche Herzog war er „vor Lästerern auf der Hut". Jener muß es mit anhören, daß der Wüstling Lucio ihn hinterrücks einen Narren nennt, einen feigen und lüderlichen Thoren und Tollen. Von Angelo weiß der frivole Lästerer Nichts zu berichten, als „daß ihn eine Meer-Nixe gelaicht hat". Er nennt ihn einen Mann, dem Schneewasser in den Adern fließt, der nie der Sinne muntere Triebe und Regungen kannte, der sich abstumpfte durch geistige Arbeit, durch Studieren und Fasten! Wie würde Angelo sich freuen, wenn er das Zeugniß aus dem Munde des Feindes mit anhören könnte, wie würde sein Ohr diesen süßen Tadel schlürfen! Bei aller Ehrfurcht vor seiner Respectabilität wäre

es nicht unmöglich, daß der Beobachter sich an Malvolio's Selbstzufriedenheit erinnert fühlte, etwa an den Moment, da in jenem Puritaner das bekannte demüthige Tugendbewußtsein zum Durchbruch kommt, gegenüber dem Treiben der in den Stricken des Fleisches gefangenen Weltkinder. Oder, wenn diese Vergleichung zu tief griffe: so viel fühlt auf der Stelle sich durch, daß Angelo nicht in der Reihe jener ächten Ehrenhelden steht, auf denen das Auge des Dichters mit der rechten Vaterliebe verweilt, als auf den Fleisch und Blut gewordenen Gedanken und Gefühlen seiner eigenen besten Stunden. Angelo's Regierung erinnert von Anfang an zu sehr an das Verfahren jener Leute, „welche aller Welt den Wein und den Kuchen verbieten möchten," weil sie für ihre Person das Süße nicht lieben. Es fehlt ihm — und das ist bei Shakespeare stets ein entscheidender Zug — es fehlt ihm durchaus der Humor, diese Blüthe des durch Selbsterkenntniß zur Erkenntniß der Welt und der Gesellschaft vorgedrungenen Mannesbewußtseins. Man halte sein Benehmen gegen den täppischen Constabler und dessen Sippschaft mit dem seines gediegenen Collegen zusammen, und man wird die Prinzen Johann und Heinrich vor sich sehen im Gespräch über Falstaff. Mit mürrischer, gelangweilter Hoheit hört Angelo den konfusen Vortrag des mehr eifrigen als logisch geschulten Gerichtsdieners an. Dann überläßt er die Untersuchung an Escalus mit dem freundlichen Wunsche: „Ich hoffe, ihr werdet Grund finden, sie Alle zu stäupen." Escalus dagegen verliert keinen Augenblick weder Geduld noch Humor. Er würzt das unerquickliche Verhör durch ein paar leutselig gelassene Scherze, versucht die Warnung, ehe er straft, und vergiebt weder seiner Würde noch der des Gesetzes das Mindeste, indem er es menschlich und mäßig anwendet. Es sind eben zwei grundverschiedene Ansichten über Recht und Regiment, welche sich hier gegenüber treten, und Shakespeare trägt auf das Nachdrücklichste Sorge, diesen Gegensatz zu betonen, so wie seine eigene Stellung zu demselben nicht im Zweifel zu lassen. Es handelt sich darum, zu untersuchen, ob das Gesetz eine relative oder eine absolute Geltung beanspruchen dürfe, ob die Menschen dazu da sind, damit dem Gesetze Genüge geschehe, oder ob das Gesetz die Aufgabe hat, dem Wohle der Menschen zu dienen, ob Gesetz und Sitte sich gegenseitig bedingen, oder ob diese sich jenem zu unterwerfen hat, und ginge die Welt darüber zu Grunde. Die streitenden Grundprincipien unserer Kulturentwicklung treten sich gewissermaßen

verkörpert gegenüber, mit dem ganzen, frischen Leben der concreten Erscheinung, wie das Gedicht es verlangt, und dem tiefer blickenden Auge dennoch in ihrem Wesen erkennbar. So vertritt Escalus schon in seinem ersten Gespräch mit dem Amtsgenossen durchaus den menschlich-billigen Standpunkt, der den Richter verpflichtet, sich in die Seele des Verurtheilten zu versetzen, seine Beweggründe zu prüfen, Versuchung und Widerstandskraft zu vergleichen, beim Strafen Besserung des Schuldigen, nicht seine Vernichtung zum Zwecke der Abschreckung in's Auge zu fassen, vor Allem aber sich selbst in erster Linie unsträflich zu zeigen. Er fordert in ächt protestantischer Weise, daß die innere Würde des Regierenden und Strafenden seinen äußern Ansprüchen entspreche, er mag den Gedanken nicht ertragen, daß der Dieb den Dieb verurtheile, daß der Hermelin des Richters die böse Lust in dessen eigener Brust mit ehrfurchtgebietender Hülle umkleide, während er die Sünde verurtheilt, die er selbst nur zu gerne begangen hätte. Dem entgegen besteht Angelo, der Mann des Buchstabens und der Autorität, auf der unnachsichtlichen Geltung des nicht dem Leben und der Sitte, sondern einem überlieferten Rechtsbegriff entsprungenen Gesetzes. Mit starrer äußerer Gewalt tritt er dem Strome der verderbten Volksneigung entgegen. Die alten, bestäubten Rüstzeuge der Gerechtigkeit werden hervor gesucht. Vergessene Strafgesetze, denen, wenn es genau zuginge, die halbe Stadt verfallen wäre, sie sollen nun plötzlich die untergegangene Zucht wieder herstellen. Mit welchem Erfolge? Darüber läßt uns der Dichter nicht lange im Dunkel. Wohl werden die lüderlichen Häuser in den Vorstädten niedergerissen; aber in der Stadt bleiben sie stehen, „zur Saat“, denn ein wohlweiser, respectabler Bürger hat sich für sie verwendet. Weder Gesinnung noch Muth der Uebertreter zeigt sich gebeugt. Frau Ueberlei ändert wohl das Quartier und die Firma, aber nicht das Gewerbe; des Pompejus Einsperrung wird der Orden des Pandarus schon zu übertragen wissen, so lange Cavaliere wie Lucio und Seinesgleichen für Kundschaft sorgen und ungestraft einher gehen — weil sie neben dem Muth der Uebertretung auch den des Meineides haben. Aber freilich — nicht Alle, welche dem Gesetze verfallen, sind so geschickt und so glücklich. Wenn Lucio entwischt, so wird dafür Claudio gefangen, und der Mann des abstracten Rechts, der Doctrinär der abschreckenden und entsündigenden Sühne schickt sich an, seinem Princip ein glänzendes Opfer zu bringen.

Mit bitterstem Hohne zieht hier nun der Dichter gegen die ganze, vom theologischen Standpunkt aus in das Gebiet der Sitte und des schamhaften Gefühls eingreifende Gesetzgebung zu Felde. Claudio, das Schlachtopfer eines asketisch-moralischen Rechtsbegriffes, ist eher Alles als ein unsittlicher und gefährlicher Mensch. Recht absichtlich werden alle Umstände so geordnet, daß ihm gegenüber die Strenge des Richters zu wahrer Barbarei sich steigert, daß die ganze Sinnlosigkeit des in die Idee der Rache und Sühne festgebannten Gesetzes zu deutlichster Anschauung kommt. Claudio's Vergehen hat mit Leichtsinn und Ueppigkeit, mit frivoler sinnlicher Begierde kaum noch Etwas gemein. In redlicher Liebe hat er sich mit Julia verbunden; nur Furcht vor schwerem, materiellem Verlust ließ seine menschlich reine und wahre Ehe der gesetzlichen Weihe vorläufig entbehren; er denkt nicht daran, sich durch Leugnen zu helfen, und Julia's freudig hingebende, durch keinen Vorwurf getrübte Liebe stellt für seinen Character ein nicht gering zu achtendes Zeugniß aus. Das Gesetz, welches ihn verdammt, begegnet nicht einmal in dem Herzen der sprödesten, nonnenhaft keuschesten Jungfrau einer natürlichen Zustimmung. „So nehm' er sie zum Weibe“ ist das Erste, was Isabella dem die Nachricht bringenden Lucio entgegnet, und erst später, auf dem Wege des kalten, logischen Schlusses billigt sie das Urtheil. So ist denn gleich die erste, rücksichtslose Anwendung des starren Rechtsprincips eine Kriegserklärung gegen Billigkeit und Humanität nicht nur, sondern gegen den einfachen Menschenverstand. Um gegen Wiederholung der Uebertretung eine Schranke der Furcht zu errichten, nimmt der Richter dem Uebertreter mit dem Leben das Mittel, seine That auf die einzig mögliche Art zu tilgen: durch Ersatz des Schadens, welchen sie angerichtet — und in welcher Weise die Ungeheuerlichkeit des hier vorliegenden innern Widerspruchs auf die Gemüther wirken muß, läßt sich unschwer ermessen. Shakespeare begnügte sich jedoch nicht mit diesem Erfolge. Er benutzte die Ueberlieferung seiner Novelle, um das Princip der asketischen, von den natürlichen Bedingungen menschlicher Entwickelung sich lossagenden, die Unbarmherzigkeit zum Verdienst erhebenden Tugend an seiner empfindlichsten Stelle zu treffen. Angelo's puritanische Uebertreibung wird nicht nur der Gesellschaft zur Plage. Sie gereicht ihm selbst zum Fluche, indem sie ihn unter das Joch des falschen Stolzes zwängt, ohne daß sie doch die Kraft besitzt, seine Begierden zu tödten.

Um hier nun seinen Zweck zu erreichen, schuf Shakespeare mit kühnem Griffe eine seiner merkwürdigsten Frauengestalten. Dem Tugendideal, dessen Züge aus Angelo's Charakter in häßlicher Verzerrung uns anstarren, gab er in Isabella volles, harmonisches Leben; er führte seine Umrisse bis dicht an die feine Linie, jenseits welcher, zumal im Weibe, die Erhabenheit zur unerquicklichen Härte wird: aber im Begriffe, sie zu überschreiten, hielt er inne, und vollendete das herrlichste Bild der von sittlichem Adel und Willenskraft durchgeistigten, und dabei durch eine himmlische Herzensgüte verklärten Schönheit.

Der erste Eindruck, welchen wir von Isabella empfangen, ist der der strengsten, sprödesten jungfräulichen Reinheit. Es wohnt in ihr ein Hang zur Askese, eine Ausschließlichkeit des geistig-sittlichen Strebens, die durchaus an Angelo's Grundanlage erinnert. In früher Jugendblüthe entsagt sie der Welt. Die Regel des Klosters scheint der Novize nicht streng genug; selbst einem Lucio imponirt ihre kalt strahlende Hoheit. Nur allmählich, in gewaltiger Reibung gegen feindliche Gewalten, erwärmen sich dann später die reinen Züge dieser festen, verschlossenen Gestalt. Wohl ist sie bereit, für den Bruder zu bitten, wohl ist ihr erstes, unwillkürlich heraus gesprochenes Urtheil über seine That menschlich und gut. Aber schnell gewinnt die Logik des Gesetzes die Ueberhand; ihre erste Bitte an Angelo ist gemessen, fast kühl. Sie beginnt mit Verdammung der Unsittlichkeit, sie gesteht den Streit zwischen Wollen und Nicht-Wollen in ihrer Seele. „Nicht um eine Nadel könnte sie mit zahmerer Zunge bitten," meint Lucio, und es bedarf der Ermunterungen dieses Menschen, um ihr Selbstvertrauen auf die Höhe der Lage zu erheben. Dann erst eröffnet sie eine nach der andern die Schatzkammern ihres reich ausgestattteten Geistes. Wir merken allmählich, daß Claudio doch Recht hatte, auf sie zu hoffen, „die begabt ist, *wenn sie es will*, mit holdem Spruch und Witz, und Jeden leicht gewinnt." Wie Porcia vor dem Dogen preist sie in beredten Worten die Gnade:

„Kein Attribut, das Mächtige verherrlicht,
Nicht Königskrone, Schwert des Reichsverwesers,
Des Marschalls Stab, des Richters Amtsgewand,
Keins schmückt sie Alle halb mit solchem Glanz
Als Gnade thut."

Angelo's Abschreckungstheorie macht sie nicht irre. In kühnem Schwunge

verurtheilt sie die lieblose Härte der übermüthigen, sich sicher wähnenden Macht:

„Könnten die Großen donnern,
Wie Jupiter, sie machten taub den Gott,
Denn jeder winz'ge, kleinste Richter brauchte
Zum Donnern Jovis Aether."

Sie dringt endlich bis zu dem Kern der vorliegenden Frage und — bis zu der sittlichen Grundanschauung des ganzen Gedichtes vor, indem sie, unbekümmert um alle Autoritätstheorieen, an Angelo's individuelles, menschlich-sittliches Bewußtsein sich wendet:

„Klopft an die eig'ne Brust, ob Nichts drin wohnt,
Das meines Bruders Fehltritt gleicht: bekennt sie
Menschliche Schwachheit, wie die seine war,
So steig' aus ihr kein Wort auf eure Zunge
Zu Claudio's Tod!"

Damit führt sie den entscheidenden Streich auf den Gegner, freilich nicht in dem Sinne, wie sie es wünschte und wollte. Angelo wird sichtlich ergriffen, überwältigt. Er ist nicht unzugänglich für diese siegreiche Kundgebung weiblichen Seelenadels; aber statt zum Herzen zu dringen vermag sie nur seine Phantasie zu entflammen, denn dort hält der Dämon des Hochmuths unerbittliche Wache. So entfesselt das ihm geistig ebenbürtige Weib ganz naturgemäß nur seine Begierde, welche gegen die blos sinnlichen Reize gewöhnlicher Frauen so lange gleichgültig blieb.

„Heil'ge zu fangen
Köderst du sie mit Heil'gen: höchst gefährlich
Ist die Versuchung, die durch Tugendliebe
Zur Sünde reizt."

So bezeichnet er kurz und wahr das Geheimniß der Versuchung, der er erliegt, und um so schmählicher und rettungsloser, je fester und härter die Rinde ist, mit welcher der geistliche Stolz sein Herz auch ferner gegen alle unberufenen, vom Verstande nicht gut geheißenen Eindringlinge vertheidigt.

Isabella ihrerseits schwankt nicht einen Augenblick in der furchtbaren Prüfung. Der Angriff richtet sich eben direct und brutal gegen den Nerv ihres ganzen sittlichen und geistigen Lebens; sie müßte geradezu eine Andere werden, um hier nachzugeben. Freudig und ohne Kampf hat sie alle Genüsse und alle die goldenen Hoffnungen der er-

blühenden Jugend dahin gegeben, um die eine Sehnsucht, den heißen Drang nach sittlicher Vollendung zu stillen. In einer Büßenden könnte der Versucher die unter der Asche glimmenden Flammen erwecken; ein Herz, das von dem Schmerze getäuschter Glücks- und Liebes-Hoffnung im Kloster zu genesen gedächte, das die Wollust der Leidenschaft kennen gelernt, es könnte vielleicht der Wollust des Opfers sich hingeben und einen moralischen Selbstmord begehen um das physische Leben des Andern zu retten. Aber Shakespeare überließ es einem spätern, feiner gebildeten Jahrhundert, die Poesie der Entehrung zu feiern und die moralische Erhabenheit der Schande in ein System zu bringen. Seine Isabella ist keine Philosophin, sondern ein anspruchsloses, seiner geistigen Gaben kaum sich bewußtes Mädchen. Aber sie trägt den kategorischen Imperativ rein und stark in der Brust, welcher es ihr verbietet, die strahlende Krone der Tugend im Pfuhl der Schande zu suchen. Sie ist aus einem Gusse, wie jede gesunde Natur; sie mißt nicht mit zweierlei Maß, und mit der Naivetät des moralischen Genies (wenn diese Zusammenstellung erlaubt ist), geht sie ihren Weg, ohne eine andere, entgegengesetzte Auffassung der vorliegenden Frage auch nur für möglich zu halten. Ein antiker, d. h. urkräftig menschlicher Zug dieses Charakters ist hier nicht zu verkennen. Es ist mehr als Arria's „Paete, non dolet!“ wenn sie gefaßten Sinnes den geliebten Bruder zum Richter ihres Entschlusses macht, wenn sie, in erhabener Begeisterung dessen erster, muthiger Aufwallung erwiedert:

„Das sprach mein Bruder:
Das war eine Stimme
Aus meines Vaters Grab. Ja, du mußt sterben! —
Du bist zu groß, ein Leben zu erkaufen
Durch meine Schmach!“ —

Es ist wahrlich keine Redensart, was sie hinzufügt:

„O, wär' es nur mein Leben,
Ich würf' es leicht für deine Freiheit hin,
Wie eine Nadel!“

Freilich können wir uns eines Schreckens, wenn nicht eines Schauders kaum erwehren bei dem, was nun folgt. In Claudio, wie in Egmont im Gefängniß, erwacht Angesichts der lockenden Versuchung plötzlich die Liebe zum Leben. In glühenden beredten Worten macht sie sich Luft. Wir sehen jeden Nerv zucken, sein Haar sich sträuben, als er

die eiskalte Hand des Todes an dem jugendlich frischen Herzen fühlt, als alles Grauen und Entsetzen, das seine Phantasie zu fassen vermag, sich ihm in das Donnerwort zusammen drängt: Du mußt sterben!

„Ja! Aber sterben! Gehn, wer weiß, wohin,
Da liegen, kalt, eng eingesperrt, und faulen;
Dies lebenswarme, fühlende Bewegen
Verschrumpft zum Kloß; und der entrückte Geist
Getaucht in Feuerfluthen, oder schaudernd
Umstarrt von Wüsten ew'ger Eisesmassen!"

Wer fühlt nicht die furchtbare Wahrheit und Gewalt dieser Worte, wer verstände Claudio nicht, da er schließt:

„Das schwerste, jammervollste, ird'sche Leben,
Das Alter, Armuth, Schmerz, Gefangenschaft
Dem Menschen auferlegt — ist ein Paradies
Gegen das, was wir vom Tode fürchten!"

Und diese Worte richtet der Bruder an die liebreiche Schwester, in deren Gewalt es liegt, ihn zu retten. Sie aber wendet sich von ihm. Ein Thier nennt sie den in Todesangst flehenden Bruder, einen Ehrvergessenen. Sie entsagt ihm, läßt ihn dahin fahren in seiner Schande. „Wenn auch ein Fußfall nur sein Schicksal wenden möcht', sie ließ es walten. Sie kennt den Mann nicht weiter, der blutschänderisch Leben empfangen möchte durch seiner Schwester Schmach." Es ist keine Frage, daß unsere Sympathie für Isabella einen schweren Stand hat gegen diese furchtbar erhabene Kundgebung des Sittengesetzes, mit dem sich nicht dingen noch scherzen läßt. Aber nicht den Dichter haben wir anzuklagen. Es ist nicht seine Schuld, wenn jezuweilen einer Zeit oder einem Geschlecht der Maßstab und die Empfindung abhanden kommt für den ächten, mit der Unfehlbarkeit der Naturkräfte wirkenden Willen, für das schlechthin Nothwendige in der moralischen Welt.

Freilich hat nun Isabella's sittlich-erhabene Größe hier die höchste Entfaltung erreicht, welche mit den Gesetzen des auf Harmonie und glückliche Lösung hinarbeitenden Drama's verträglich ist. Noch einen Schritt weiter, und Angelo's Wort fände gegen sie Geltung:

„Sei, was du bist,
Ein Weib; willst mehr du sein, so bist du keins."

Es wäre um die sittliche Schönheit ihrer Erscheinung geschehen, wenn

ihre letzte Drohung gegen Claudio mehr wäre, als ein augenblickliches Ueberwallen des gereizten Gefühls. Das bedachte der Dichter vortrefflich, als er ihr unmittelbar nach dieser Scene den Herzog zuführte, mit neuen Vorschlägen für die Rettung des Bruders. Es sind durchaus nicht ganz leichte Dinge, die der prüfende, als freundlich-sorgliches Schicksal über diesem moralischen Chaos waltende Fürst von ihr verlangt. Um den Bruder zu retten, soll die klösterlich keusche Jungfrau dem verabscheuten Verführer scheinbar nachgeben, ihre durch und durch wahrhaftige Natur soll zu einem frommen Betruge die Hand bieten, bei dem allerdings zwei treffliche Zwecke erreicht werden können, der aber nichts desto weniger ein Betrug und eine ziemlich anstößige Intrigue bleibt. Sicherlich, nicht ohne gewaltsame Ueberwindung eines tief sittlichen Ekels wird diese Isabella zu einer Rolle sich hergeben, die von allen wohl die letzte wäre, welche sie freiwillig wählte. Und zugegeben, daß in dem vorliegenden, ganz außerordentlichen Falle ihre Annahme, als durch den einfachen Instinct gewöhnlicher Humanität nothwendig bedingt, einen besondern Schluß auf den Charakter kaum zuläßt, so wird die Haltung, in der das Opfer gebracht wird, dennoch Gewißheit geben, ob wir in jener peinlich-großartigen Scene es mit asketisch verhärtetem Tugendstolze zu thun hatten, oder mit dem naiven Erguß einer mit dem Sittengesetz sich vollkommen eins fühlenden Seele. Es ist eine Hauptschönheit des Gedichtes, daß es in diesem hochwichtigen Punkte nicht den geringsten Zweifel aufkommen läßt. Ohne den mindesten Scrupel geht Isabella auf das Ansinnen des Herzogs ein, als auf eine sich ganz von selbst verstehende Sache. Schon der Gedanke daran beruhigt sie und giebt ihr Hoffnung auf guten Erfolg. Mit sicherstem Takt spielt sie die schwierige, zweideutige Rolle. Als sie dann Angelo's Treulosigkeit erfährt, ohne noch die Vereitelung des Bubenstreiches zu kennen, spricht ihre Entrüstung nicht in weibisch-sentimentaler Klage sich aus, sondern in dem Entschluß, den Mörder zu züchtigen. Auf der Stelle hat sie ihre Gedanken beisammen, um auf die verwickelten Rathschläge des Herzogs einzugehen und sie dann standhaften Sinnes zu befolgen. Mit der markigen Sicherheit, die sie nirgends verläßt, tritt sie vor dem versammelten Volk dem mächtigen, durch alle Vortheile der Stellung und des Scheins gedeckten Uebelthäter entgegen. Sie entlarvt ihn; aber kaum hat er reuig sich schuldig bekannt, als sie mit ächt christlichem Sinne die Rache Gott überläßt und es besser findet, daß Angelo an

der lebenden Marianne sein Unrecht durch Thaten sühne, als daß er für das Andenken des doch immer nach dem Gesetz verurtheilten Claudio, resp. zur Genugthuung für dessen beleidigte Schwester sein Blut vergieße. Der Dichter spricht endlich sicher aus dem Herzen des Lesers, wenn er diese strengste und erhabenste seiner idealen Frauengestalten nach allen diesen Prüfungen dem Irrwege klösterlicher Askese entzieht und sie dem warmen, vollen Leben, dem natürlichen Berufe des Weibes zurückgiebt. Dennoch müssen wir es seinem Zartgefühl Dank wissen, daß er ihr die augenblickliche, ausdrückliche Einwilligung in des Herzogs Werbung nicht zumuthet und die natürliche Perspective der nothwendigen und vorauszusehenden Entwickelung nicht übereilend verrückt.

In dem Augenblicke, da Isabella sich mit dem Herzog zu Claudio's Rettung verbindet, übernimmt Jener die ausschließliche Leitung der Handlung und immer deutlicher tritt der Grundgedanke des Stükkes nun von Scene zu Scene hervor.

Wie zu erwarten, bleibt Angelo nach seinem ersten Fehltritt auf der schlüpfrigen Bahn des Verbrechens nicht stehen. Er wechselt damit durchaus nicht das Princip seines Lebens. Die ihn beherrschende Gewalt bleibt dieselbe: Eitelkeit und Herrschsucht und die davon bedingte äußerste Abhängigkeit von dem Urtheil der Welt. Nur augenblicklich, durch eine Versuchung gefährlichster Art überrumpelt, erlag er dem Sturme der Sinne; ja, selbst mitten in diesem spielte die Eitelkeit, das Gelüste, gerade diese spröde Vestalin zu Falle zu bringen, eine bedeutende Rolle. Indem er scheinbar der Liebe erlag, wechselte er weniger den Herrn, als die Art des Dienstes. Es ist nur natürlich, daß er unmittelbar nach dem Genuß mit, nun krankhaft gereizter, Energie in die verlassene Bahn sich zurückwendet. Krampfhaft und rücksichtslos klammert er sich an sein letztes Gut, an die Achtung der Welt, sobald sein heller, unbestechlicher Verstand ihm zuruft, daß er sie nicht mehr verdiene. Mit furchtbarer Klarheit tritt die Hohlheit dieses Scheinwesens nun vor sein inneres Auge:

„O Rang! O Würde!
Wie oft durch äuß're Schal' und Form erzwingst du
Ehrfurcht vor Thoren; lockst die Bessern selbst
Durch falschen Schein! — Blut, du behälst dein Recht;
Schreibt „guter Engel!" auf des Teufels Hörner,
So sind sie nicht sein Zeichen mehr."

Doch diese Einsicht kommt ihm zu spät. Er ist dem Götzen verfallen, dem er so lange geopfert, und zögert nicht, durch neue, schrecklichere Opfer die Verlängerung seiner trügerischen Gunst zu erkaufen. Es wäre nicht sicher, den Bruder leben zu lassen, nachdem er die Schwester entehrt hat. So sinkt der tugendstolze Gesetzgeber denn unter den gewöhnlichen, naturwüchsigen Verbrecher hinab, der wenigstens dem Schuldgenossen sein Wort hält, wenn er auch den Richter betrügt. Claudio soll sterben, sogar vor der gesetzlichen Stunde und gegen die Form, damit er, einmal durch Isabella benachrichtigt, nicht etwa auf Rache denke. Nur der baaren Unmöglichkeit, der schlagenden Evidenz weicht endlich in der Schlußscene der consequente Trotz des Verbrechers. Ohne zu zucken hört Angelo Isabella's Klage; auch Mariannen's Erscheinung findet ihn fest und verhärtet. Daß er nach der Enthüllung des Herzogs auf Vertheidigung und Entschuldigung verzichtet und nur um schnellen Tod bittet, ist Alles eher, als Wandelung seines Sinnes. Mit klarem Bewußtsein hat der entschlossene und in strengsten Grundsätzen herangewachsene Mann sein innerstes Lebensideal der Aufrechterhaltung des äußern Tugendscheines geopfert. Er sieht seinen Götzen zertrümmert, den Preis unwiederbringlich verloren. Fortsetzung des Lebens und gänzliche Sinneswandelung, zum Bessern oder zum Schlechtern, zu ächter, demüthiger Tugend oder Schamlosigkeit des Lasters sind hier untrennbar. Für den Augenblick aber liegt ihm das Eine so fern als das Andere; so stehen denn seine Gedanken still und er wünscht sich feige den Tod.

Wäre es nun noch so schwierig, den Dichter zu verstehen, wenn er, in des Herzogs Gestalt, auch diesen argen Sünder von der allgemeinen Verzeihung nicht ausnimmt? Wohl mag es sein, daß die Ueberlieferung der Novelle und des Whetstone'schen Drama's ihm die äußere Form des Vorganges bestimmte. Aber er adoptirte die bizarre Erfindung seiner Vorgänger, indem er nach seiner wohlbekannten Weise dem unverständlichen, verwirrenden Ereigniß den Stempel der durchsichtigen und anregenden dramatischen That aufdrückte. Um dem Stücke nach dieser Seite hin gerecht zu werden, wird es nöthig sein, das planmäßige Wirken des Herzogs im Zusammenhange anzusehen.

Wir äußerten oben die Ansicht, daß Angelo's Anstellung von Anfang an weit mehr der Prüfung des Mannes galt, als der Durchführung bestimmter Maßregeln, mit deren Gehässigkeit der Fürst sich

selbst nicht belasten wollte. Eine genauere Betrachtung des Gedichtes möchte diese Annahme dahin erweitern, das die Probe nicht nur auf den Mann, sondern auf das ganze, durch ihn empfohlene und von ihm vertretene Regierungsprincip sich erstreckt. Jahre lang hat der Herzog selbst es mit humaner Milde versucht. Er ist mit seinen Erfolgen nicht zufrieden. Nicht daß ihm oder dem Reiche ernste Gefahren drohten, daß rebellischer Uebermuth und Bosheit um sich griffen. Aber die Strenge der Sitten hat nachgelassen, Ueppigkeit und Vergnügungssucht walten. Man thut in öffentlichen Dingen allenfalls seine Pflicht, aber in den doch so wesentlichen Beziehungen des Privatlebens, auf dem Gebiet der Ehe und der Familie geht es nicht so her, wie eine besorgte, wohlmeinende Regierung es wünscht. Wie da helfen? Angelo ist um die Antwort nicht verlegen. Dem lebendigen Fluß des Lebens stellt er das starre Gesetz entgegen, die Furcht vor der Strafe soll die Sitte ersetzen, die Rücksicht auf Zweckmäßigkeit und Billigkeit verschwindet vor den kahlen Consequenzen formeller Logik; mit dem Fanatismus des ächten Doctrinärs unternimmt es Angelo, durch den Buchstabendienst seines Systems die Gesellschaft zu retten. Und der Erfolg? Auf seiner Darstellung verweilt das Gedicht mit einer Ausführlichkeit, welche deutlich die wohlbedachte Absicht verräth. Alle diese Gerichts- und Gefängnißscenen, alle diese drastischen und zum Theil unsaubern Bilder aus der Nachtseite des Lebens laufen in einem Gedanken zusammen: der Herzog erhält überreiche Gelegenheit, sich zu überzeugen, wie dies ganze Treiben das Uebel nur ärger macht, wie der Listige das Gesetz umgeht, wie der Unverschämte ihm straflos trotzt, während es mit dem Ungestüm der blinden Naturkraft gerade da zuschlägt, wo jede menschliche Erwägung Schonung und Nachsicht gebietet. Und an dem weisen, wohlwollenden Fürsten gehen diese Erfahrungen mit nichten verloren. Vor Allem überzeugt er sich von der Hohlheit und Nichtigkeit aller Autorität, welche nicht auf sittliche Würde sich gründet. Es kommt aus dem innersten Kern protestantischer Gesinnung, jenes Verdammungsurtheil gegen das abergläubige Autoritätsprincip, welches den Staat gerettet glaubt, so lange nur der Rock und der Titel den Mann unbedingt heiligt und schützt:

„Wem Gott vertraut des Himmels Schwert
Muß heilig sein und ernst bewährt,
Selbst ein Muster, uns zu leiten,

So festzustehn, wie fortzuschreiten,
Gleiches Maß den fremden Fehlen
Und dem eignen Frevel wählen.
Schande dem, der tödlich schlägt
Unrecht, das er selber hegt."



Und Hand in Hand mit dieser Ueberzeugung geht denn auch jene menschliche und freisinnige Auffassung der Strafe, die sie durchaus als Besserungsmittel betrachtet, nicht als Abschreckung noch als Sühne für eine rächende, nach dem Blute des Sünders dürstende, an seinen Schmerzen sich weidende Gottheit. Diese Auffassung leitet alle Schritte des Herzogs. Sie giebt ihm den Zuspruch ein, durch welchen er Julia und Claudio aufrichtet, sie bestimmt ihn dann, als er ihr redliches Gemüth erkannt, sie zu retten; ihr verdanken auch Lucio, der Verleumder, und Angelo, der ungerechte Richter, ihre Begnadigung. Nicht durch ihren Tod sollen sie büßen, sondern indem sie, selbstsüchtigem Starrsinn entsagend, ihre Pflicht gegen die von ihnen Verletzten erfüllen. Die Gerechtigkeit artet darum nicht in schlaffe Gutmüthigkeit aus. Lucio wird Zeit und Veranlassung genug haben, sich zusammen zu nehmen, wenn er in der wohlverdienten ehelichen Prüfung nicht zu Grunde gehen will, die ihm der Herzog auflegt. Angelo wird für seine bösen Versuche, denn zur That ist es zum Glück nicht gekommen, an der empfindlichsten Stelle gestraft. Er sieht die heiß ersehnte Frucht langer Selbstqual zerronnen und muß, seinem Dünkel entsagend, ein neues Leben anfangen, wenn er hoffen will, das verlorene Vertrauen je wieder zu gewinnen. Selbst mit dem thierisch-rohen Bernardin wird noch ein Besserungsversuch unternommen, weil er schwerlich mit Bewußtsein gesündigt. Der Fürst aber ergreift aufs Neue die Zügel des Staates, nicht verbittert noch eingeschüchtert durch die Bilder menschlicher Verirrung und Schwäche, die er gesehen; sondern in gestärktem Vertrauen auf die humanen, freisinnigen Grundsätze, denen er bis dahin gehuldigt, überzeugt, daß jene Ansicht keineswegs der Inbegriff der Weisheit ist, welche den Scharfrichter als die Grundlage der Gesellschaft betrachtet*), und für seine

*) Et cependant toute grandeur, toute puissance, toute subordination repose sur l'exécuteur: il est l'horreur et le lien de l'association humaine. Otez du monde cet agent incompréhensible: dans l'instant même l'ordre fait place aux choses; les trônes s'abîment et la société disparaît.

Joseph de Maistre: Les Soirées de Petersbourg, ou entretiens sur le gouvernement temporel de la providence. 1821.

trüben Erfahrungen im Umgange mit dem Volke durch eine reichliche Ernte an unvergänglichen Schätzen der Liebe und Treue entschädigt. — So schuf Shakespeare aus einer barbarisch frivolen Novelle eines seiner tiefsinnigsten Dramen. „Maß für Maß“, durchaus eine bewußte und glänzende Widerlegung dieses bedenklichen Spruches*), zeigt den Dichter der harten Rechtsanschauung seiner Zeit um Jahrhunderte voraus, und ersetzt dem Denker reichlich, was es in mancher seltsamen Scene den Aesthetiker missen läßt.

---

*) „Ein Angelo für Claudio, Tod für Tod:
Liebe für Liebe, bittern Haß für Haß,
Gleiches mit Gleichem zahl' ich, Maß für Maß.“
So spricht der Herzog im fünften Akt — als er bereits entschlossen ist, allen Fehlenden zu verzeihen und Besserung, nicht rächenden Untergang der Schuldigen zu erstreben.

Vierunddreißigste Vorlesung.

Cymbeline.

Das vorliegende Drama gehört zu den Schöpfungen der Shakespeare'schen Muse, in welchen der Dichter den klassischen Regeln am rücksichtslosesten den Gehorsam weigert. Johnson trug deshalb kein Bedenken, es unbedingt zu verurtheilen.

„Dieses Stück", so meinte er, „enthält manche richtigen Gedanken, einige natürliche Dialoge und einige hübsche Scenen. Aber sie werden auf Kosten großer Uebelstände erlangt. Die Thorheit der Erfindung hervorheben, die Sinnlosigkeit der Entwickelung, die Verwirrung der Namen und Sitten verschiedener Zeiten und die Unmöglichkeit der Ereignisse in irgend einer Lebensordnung, das hieße, die Kritik an widerstandloser Albernheit verlieren, an Fehlern, die zu deutlich für die Entdeckung und zu plump für die Uebertreibung sind."

Diese Auffassung ist seitdem vor der von Jahrzehnt zu Jahrzehnt gewachsenen Begeisterung für Shakespeare längst zu Schanden geworden. Schlegel erklärte Cymbeline für eine der wundervollsten Schöpfungen des Dichters. Drake ist der Meinung, daß fast jede Seite des Stückes die ausschweifende Ungerechtigkeit des Johnson'schen Urtheils erweise. Er erklärt die, allerdings nicht ganz zu leugnenden, Fehler für unerheblich und findet sich durch die Einheit des Charakters und der Stimmung für den Mangel der Einheit der Zeit und des Orts reichlich entschädigt. An die Spitze der Bewunderer ist in neuester Zeit Gervinus getreten. Er möchte Cymbeline nur mit den vorzüglichsten Werken des Dichters vergleichen und widmet ihm die liebevollste, enthusiastisch anerkennende Betrachtung. Das Publicum

aber, das lesende wie das schauende, ist diesem Umschwunge der Kritik nur mit Zurückhaltung und Vorbehalt gefolgt. Cymbeline gehört immer noch zu den Werken des Dichters, die es in ausgedehntern Kreisen im Ganzen und Großen nur zu einem Succès d'Estime gebracht haben. In Deutschland ist, so viel ich weiß, seine Aufführung nur auf den Bühnen von München, Wien und Berlin versucht worden. Es hat an Bewunderern und vor Allem an neugierigen, resp. wißbegierigen Zuschauern keineswegs gefehlt. Aber von einer Wirkung, welche an die des Hamlet, an die von Romeo und Julia und des Kaufmann von Venedig oder auch nur an die der beliebten Lustspiele erinnerte, hat man denn doch nicht gehört. Noch bei den Aufführungen in Berlin im Mai 1857 waren Publicum und Kunstrichter, wenn auch nicht kalt und ablehnend, so doch jedenfalls vorsichtig und getheilt. Eine solche Thatsache hat zwar bei der ästhetischen Würdigung des Gedichts keine entscheidende Stimme, aber auch sie ganz zu übersehen wird eine besonnene Betrachtung nicht das Recht haben. Und angenommen, die Tadler wären gänzlich im Unrecht, so ist ein geflissentliches Absehen von den gerügten Schwächen des Werkes gewiß nicht der Weg, um einer richtigern Schätzung einen zuverlässigen Boden zu schaffen.

Versuchen wir lieber, mit den sich aufdrängenden oder doch thatsächlich erhobenen Zweifeln vor Allem gründlich in's Reine zu kommen, damit die Würdigung des Ganzen an Klarheit und innerer Sicherheit gewinne, was ihr an enthusiastischem Schwunge vielleicht verloren ginge.

Wie bei so vielen Stücken Shakespeare's richten die Hauptangriffe der Gegner sich auf die Wahl, die Gliederung, die Führung der Handlung. Sie vor Allem wird aus mehrfachen Gründen einer vorläufigen Betrachtung bedürfen:

Der Dichter versetzt uns an den Hof des altbritischen Königs Cymbeline, welcher, so berichtet die Sage, zur Zeit des Kaisers Augustus in Britannien herrschte. In der Umgebung des Herrschers sieht es so trübselig aus, wie im Hof- und Staatshaushalt des alten Lear, seines Volksgenossen. Die beiden Söhne, die Hoffnung des Landes, sind seit Jahren verschwunden, geraubt, man weiß nicht wie noch von wem. Der alternde Monarch wird gänzlich von seiner zweiten Gemahlin beherrscht. Sie hat ihm einen Stiefsohn, Cloten, in's Haus gebracht, das Urbild des unfähigen und hochmüthigen Glücks-

pilzes. Ihn auf den Thron zu heben, soll die Erbin des Reiches, Imogen, Cymbeline's einziges, noch vorhandenes Kind einer verhaßten Ehe sich opfern. So will es die herrschsüchtige Königin, so der schwache, von ihr geleitete Monarch. Aber Imogen hat schon gewählt. Mit Posthumus, ihrem Pflegebruder, eines verdienten Feldherrn einzigem, am Hofe erzogenem Sprößling, verbindet sie seit Jahren die innigste Seelengemeinschaft, jetzt auch das Gelübde ehelicher Treue, welches in Jupiter's Tempel die Liebenden heimlich vereinte. So setzt sie den Schmähungen des Vaters ruhiges Dulden, seinen Eingriffen in ihre höhern Pflichten aber Festigkeit entgegen. Sie läßt den geliebten Gatten in die Verbannung ziehen, in getroster Erwartung einer bessern Zukunft.

So kommt Posthumus nach Rom, wo sein romantisches Schicksal bald Neugierde und Theilnahme erregt. Ganz aufgehend in seliger Geistesgemeinschaft mit der entfernten Gattin, voll ihres Preises und stolz in dem felsenfesten Vertrauen auf ihre Treue, reizt er den Widerspruchsgeist der übermüthigen, aristokratischen Jugend. Ein Wüstling von Handwerk bietet eine frevelhafte Wette auf Imogen's Treue. Posthumus wehrt sich tapfer genug gegen die Regungen übermüthigen Stolzes auf sein seltenes Glück. Endlich siegt das Selbstgefühl des glücklichen Liebenden, es siegt der Abscheu des reinen Herzens vor der frivolen Skeptik der selbstgefälligen Gemeinheit über die Besonnenheit und das Zartgefühl, welche er der Abwesenden schuldet. In der Absicht und der sichern Hoffnung, den Frevler zu strafen, überliefert er Imogen's Ehre den heimtückischen und unverschämten Angriffen eines durch die Bedingungen der Wette zu äußerstem Wagniß getriebenen Glücksritters. Nun ergiebt es sich, daß Posthumus sich in Imogen nicht getäuscht hat; aber seinem eigenen Scharfsinn hat er zu viel vertraut und die Kunstgriffe des gewissenlosen Gegners hat er zu wenig gefürchtet. Imogen widersteht mühelos und glänzend dem Verführer; doch den Ränken des Betrügers und Lügners giebt sie ohne ihre Schuld, eine gefährliche Blöße. Posthumus, durch seines Gegners nur zu wahrscheinlichen Bericht getäuscht, verliert Urtheil und Haltung im Aufbrausen des subjectiv vollkommen gerechtfertigten Zornes, und giebt seinem Diener Befehl, die vermeintlich treulose Gattin zu tödten. Wie in der Novelle erweist sich nun der treue, schlichte Untergebene besonnener als sein, freilich an der empfindlichsten Stelle verwundeter Herr; er beschließt die nach seiner festen Ueberzeugung Un-

schuldige zu retten, entführt sie, unter dem Vorwande daß ihr Gatte sie zu sich rufe, vom Hofe und enthüllt ihr dann ihre schreckliche Lage. Da scheint Imogens Muth für einen Augenblick zu brechen; aber bald findet sie sich wieder, beschließt in männlicher Tracht, (auch der Novelle entsprechend) dem Leben die Spitze zu bieten, vor Allem den Gatten, der sie ungehört verurtheilte, aufzusuchen, und so kommt sie eben, im Walde verirrt, an Kräften erschöpft zu jener Höhle, in welcher ihre längst todt geglaubten Brüder unter Schutz und Leitung ihres Entführers indeß zu idealen Naturmenschen heran gereift sind. Ein freundliches Idyll durchbricht nun die bis dahin tragische Handlung. Von den Höhlenbewohnern mit Jubel empfangen, wird Imogen ihnen in Kurzem Zierde und Schmuck ihres einsamen Lebens. Ein mystisch-romantischer Naturzug, eigentlich eine fremde Macht in der sonnenhellen Shakespeare'schen Welt, schlingt um sie und die Brüder ein geheimnißvolles Band der Sympathie. Cloten, der verfolgende Werber, erliegt im übermüthig erzwungenen Kampfe dem Schwert des Guiderius, des älteren der beiden Jünglinge. Imogen trinkt in einem Anfall von Schwäche aus dem Fläschchen, welches der alte, treue Diener Pisanio ihr für solche Fälle gegeben, und das zwar nicht das Gift, welches die feindselige Königin, von der es kam, darin glaubte, wohl aber einen kräftigen Schlaftrunk enthält. Die Scheintodte, von den Genossen ihres einsamen Lebens beklagt und feierlich beigesetzt neben Cloten's kopfloser in des Postumus Kleider gehüllter Leiche, erwacht endlich wie aus schwerem Traum. Jammernd glaubt sie die Leiche des scheinbar ungerechten und treulosen, aber noch immer heiß geliebten Gatten zu erkennen. Sie entflieht und findet in Lucius, einem römischen Offizier, einen Herrn und Beschützer. — Denn unterdessen ist das römische Heer an der britannischen Küste gelandet, um den Tribut zu erzwingen, welchen Cymbeline auf seines Weibes Rath dem Augustus weigerte. Mit ihm zieht jener Jachimo, der Anstifter des Unheils, und der längst verzweifelnd bereuende Postumus: der Letztere, um durch freiwillige, großartige Buße seine Schuld zu sühnen, weit entfernt von dem Gedanken des Kampfes gegen das heimische Land. Es kommt zur Schlacht. Die Briten fliehen. Postumus, in Bauerntracht, mit ihm des Königs aus dem Walde herbeigeeilte Söhne, Guiderius und Arviragus, nebst ihrem Pflegevater stellen durch muthiges Beispiel und Ermahnung der Weichenden die Schlacht her und gewinnen den Sieg. Jachimo, während des Kampfes

durch Postumus edelmüthig verschont, wird gefangen, ebenso Lucius und Imogen. Postumus selbst hat um den Tod gefochten, um Beruhigung seines Gewissens, nicht um Ehre und Sieg. Er vertauscht den Bauernkittel wieder mit dem römischen Schmuck, läßt sich fangen und soll mit den andern Gefangenen sterben. Da erscheint Jupiter selbst dem Schlummernden und verheißt glücklichen Ausgang. Der König läßt die vornehmen Gefangenen noch einmal vor sich führen, damit sie ihr Urtheil vernehmen. Gleichzeitig erscheinen Bellarius, Guiderius, Arviragus, die Helden des Tages, und die wunderbarsten Enthüllungen und Wiedererkennungen folgen Schlag auf Schlag. Zuerst läßt die Königin, von ihrem Todeslager, eine Generalbeichte ihrer Anschläge und Schandthaten vermelden; dann bekennt Jachimo reuig seine Schuld, durch Imogen an dem entwendeten Ringe des Postumus erkannt; Postumus klagt sich reuig des Mordes der Gattin an, Imogen giebt sich zu erkennen, Bellarius stellt dem Vater die einst geraubten Söhne zurück. Nun Freudenthränen, allgemeine Heiterkeit und Versöhnung. Postumus und Imogen, durch das Wiedererscheinen der Prinzen aus der gefährlichen Nähe des Thrones entrückt, empfangen in seliger Vereinigung den Lohn der geprüften und ächt erfundenen Treue, und das Drama schließt mit einem Blick in die heiterste, glücklichste Zukunft.

Das wäre in aller Kürze der Umriß der Fabel. Shakespeare entnahm die Liebesgeschichte der neunten Novelle im zweiten Buch von Boccaccio's Decamerone (wohl kaum einer englischen Bearbeitung derselben, dem „Westward for Smelts", von dem Malone berichtet, das aber erst 1619—20 erweislich in die Buchhändlerregister eingetragen ist). Die Staatshandlung lieferte Holinshed's Chronik, und die Idylle von den verlorenen und wiedergefundenen Königssöhnen hat der Dichter wahrscheinlich erfunden. Styl, Anordnung des Ganzen, häufige Anspielungen auf die Antike erinnern an die Zeit, in welcher Antonius und Kleopatra, Troilus und Cressida, das Wintermährchen entstand, die Einführung von Wunderscheinungen mahnt an den „Sturm". Die Commentatoren schwanken für die Entstehungszeit zwischen den Jahren 1605, 1606 und 1609, doch verdient die letztere Zahl wohl den Vorzug.*) Das Ganze ist so bunt, so weit angelegt, scheinbar

*) Es sprechen hiefür, außer einer Notiz in Dr. Forman's, durch Collier herausgegebenem Tagebuch, vom Jahre 1610—11, Eigenthümlichkeiten des Styls und des Verses, und auch Stimmung und Composition erinnern an das Wintermährchen und den Sturm.

so der dramatischen Einheit ermangelnd, als irgend ein Shakespeare'sches Stück. Aber das allein würde seine verhältnißmäßig kältere Aufnahme auf der Bühne nicht erklären. Wir wissen, daß in mehr als einer Dichtung Shakespeare's die verworrenste, ja die widerspruchsvollste Handlung einer mächtigen Wirkung keineswegs hinderlich ist, sobald der Dichter die volle Kraft seiner Charakteristik, die Kunstgriffe seiner unvergleichlichen Detailmalerei, das hinreißende Leben seines Dialogs in vollem Umfange entwickelt. Es scheinen aber in der That noch andere Uebelstände, als jene überweite und überladene Composition sich hier bemerklich zu machen.

Um es gleich heraus zu sagen: Wir vermissen in Cymbeline hin und wieder das unmittelbar packende, mit der ganzen Frische und Fülle der thatsächlichen Wirklichkeit auf uns eindringende dramatische Leben, auf welchem die wunderbare Bühnenwirkung der vollendetern Arbeiten Shakespeare's hauptsächlich beruht. Der epische Stoff tritt, wenn auch durchaus nicht überall, so doch gelegentlich, noch starr und halbverarbeitet zu Tage; der Fluß der dramatischen Handlung hat ihn nicht ganz überwältigt. Wir stoßen auf Scenen, in welchen die Spielenden offenbar nicht in eigenem Interesse sprechen, sondern zur Belehrung der wißbegierigen Zuschauer. Schon die Exposition ist ziemlich schwach. Zwei Edelleute unterhalten sich, augenscheinlich um unsretwillen, von den Ereignissen am Hofe; unser Interesse für das Drama wird zuerst durch Worte, durch Erzählung in Anspruch genommen, nicht wie sonst stets bei Shakespeare, durch lebendige Handlung. Von ähnlicher Absichtlichkeit ist die zweimal schablonenmäßig wiederkehrende Scene, in welcher der eine Höfling dem Cloten unverschämt schmeichelt, während der andere jedes Kompliment mit einem höhnischem „Bei Seite“ begleitet. Wo die Fabel sich in den engen dramatischen Rahmen durchaus nicht einzwängen läßt, spielt gelegentlich ein für das Verständniß des Zuschauers nur zu nothwendiges, sonst aber schwach motivirtes Selbstgespräch eine bedeutende Rolle. So in der dritten Scene des dritten Aktes, da Bellarius ohne irgend sichtliche Nöthigung oder Veranlassung uns die Geschichte vom Raube der Prinzen, von Veränderung ihrer Namen, von ihrer Ernährung durch seine Gattin Euryphile erzählt. Sodann überstürzt sich nicht selten die Handlung. Es wird uns nicht Zeit gelassen, in die lieblichsten oder interessantesten Situationen uns einzuleben. Immer neue Eindrücke stürmen auf uns ein, ehe die Wirkung der frühern zu rechter Geltung gekommen; so

z. B. in der an sich so reizenden Scene des Begräbnisses der scheintodten Imogen. Es scheint fast, als hätte die Erstarrte gerade nur das Weggehen der Brüder abgewartet, um auf der Stelle durch ihr Erwachen die Verwickelung zu vermehren. An andern Stellen wird unser Glaube an die Wahrscheinlichkeit der Handlung von wichtigen, mit theatralischer Pünktlichkeit sich einstellenden Zwischenfällen ein wenig stark in Anspruch genommen. So als Cloten sich mit einem Male im Besitz der Kleider befindet, in welchen Postumus in die Verbannung ging; ebenso, da die sterbende Königin mit ihren Geständnissen den Augenblick der wie eine Fluth herein brechenden Erklärungen ganz gewissenhaft abzuwarten scheint. Auch Jachimo's plötzliche Reue erscheint für die dramatische Katastrophe, für die glückliche Beendigung des fünften Aktes weit nothwendiger, als für die naturgemäße Entwickelung seines Charakters. Von der Schlachtscene wollen wir schweigen; sie erklärt und entschuldigt sich vollständig durch die Einfachheit der Shakespeare'schen Bühne und durch die Gewöhnung des damaligen Publikums an dergleichen rein symbolische Darstellungen. Aber das materielle prophetische Täfelchen, welches die Jupiter-Vision dem schlafenden Postumus zurückläßt, und die etymologischen Kunststücke, welche der Wahrsager nachher mit mollis aër und mulier macht — alle diese seltsamen Arabesken, welche die eigentliche dramatische Handlung durchziehen und umgeben, sie kommen der Gesammtwirkung wohl nur wenig zu Gute.

Das wären ungefähr die Uebelstände, welche der vollen dramatischen Wirkung dieses ebenso wunderlichen, als reichen und großartigen Gedichtes mehr oder weniger hinderlich sind: nicht eben dramatische Todsünden, aber doch wohl hinreichend bedeutend, um bei der heutigen Inscenesetzung des Stückes die ganze Aufmerksamkeit des Regisseurs und des Dramaturgen in Anspruch zu nehmen. Nur freilich daß sie uns kein Hinderniß werden dürfen, den poetischen und sittlichen Gehalt der bei alledem unendlich anziehenden und bedeutenden Schöpfung vorurtheilsfrei zu erforschen und nach seinem ganzen Umfange mit Anerkennung und Dank zu genießen. Schon eine Vertiefung in die reiche und tief angelegte Charakteristik gewährt eine Ausbeute, welche die Mühe der Betrachtung überreichlich lohnt. Vielleicht daß sie auf einen Standpunkt uns führt, von dem auch eine geistige Einheit, ein leitender Grundgedanke in dem bunten Wechsel der Ereignisse und Schicksale sich wahrnehmen läßt.

Der Blick fällt natürlich zuerst auf Postumus und Imogen, die durchaus maßgebenden Träger des Interesses. Zu ihnen treten die secundären Gestalten fördernd oder hindernd in Beziehungen verschiedenster Art. Die Episode von Bellarius und den Prinzen schlingt sich durch Imogen's Schicksale anfänglich wie eine hochpoetische Ergänzung ihres Charakterbildes. Dann dehnt sie sich plötzlich zu einer treibenden Gewalt des Drama's aus, äußerlich und innerlich nothwendig für die reiche und erfreuliche, aber, wie nicht zu leugnen, etwas verwickelte und romanhafte Lösung.

Fassen wir, um den Hauptgestalten gerecht zu werden, vor Allem die Sachlage in's Auge, in der wir sie kennen lernen, die Natur und das Treiben der sie umgebenden Welt.

Schon Schlegel hat das außerordentliche Geschick, oder den glücklichen Instinct rühmend gewürdigt, mit welchem Shakespeare hier ganz moderne Züge, antik-römische Ueberlieferung und altbritische Sage zur Herstellung und Ausschmückung des freien, gefeiten Bodens der „poetischen Zeit“ zu vereinigen wußte. Die ganze Färbung des Bildes, die geistige Atmosphäre des Stücks ist gegen Lear gehalten ohne Frage eine milde, wo nicht abgeschwächte zu nennen. Aber die Erwägung, daß zu des Kaisers Augustus Zeit bereits römischer Einfluß veredelnd auf die alten Briten gewirkt haben konnte, sie war wohl die letzte, welche Shakespeare dabei in den Sinn kam. Es gehört die ganze Einseitigkeit einer in culturhistorische Parallelen fest gebannten Kritik dazu, um in des Leonatus Aeußerung gegen Philario die Andeutung einer solchen Ansicht des Dichters zu finden. An dieser Stelle ist einfach von der Tributforderung Roms die Rede und von der Fähigkeit Englands, sie zu verweigern, und Postumus rühmt in ächt englisch-shakespeare'scher Weise die kriegerische Tüchtigkeit seines Volkes:

„Ihr vernehmt wohl eher
Daß eure gallischen Legionen landen
In unserm unerschrocknen Vaterland,
Als daß man einen Deut zahlt. Kriegsgeübter
Ist unser Volk, als einst, da Julius Cäsar
Ihr Ungeschick belächelnd, ihren Muth
Doch finstrer Blicke werth fand!“

Hierauf gründet nun Gervinus seine ganze Deduction des bewußten culturhistorischen Gegensatzes, in welchem Cymbeline zu Lear gedichtet sein soll, zu der finstern Tragödie der alten, uncultivirten Heidenzeit.

Als ob nicht diese Andeutung fortgeschrittener Kultur sich ganz speziell auf die Kriegskunst, keineswegés auf Milde der Sitten bezöge, abgesehen davon, daß sie als wirklich historische Beziehung des Stückes so gut als allein steht, während in zahlreichen Scenen die Rittersitte und die Völkerverhältnisse des sechzehnten Jahrhunderts sich ganz vortrefflich mit den Römersagen der Chronik und mit den Naturzuständen der vom Dichter frei hinzugedichteten Idylle vertragen. Es möchte wohl am sichersten sein, sich aller gezwungenen Deductionen zu entschlagen und den Hintergrund der Handlung einfach zu nehmen, wie der Dichter ihn darstellt. Wir haben es eben mit den Zuständen eines Hofes zu thun, an welchem die schlimmsten Leidenschaften theils unter der glatten Hülle der feinen, weltmännischen Sitte ihre Zwecke verfolgen, theils in plumpstem, täppischem Ungeschick sich zur Schau tragen. Der König, eben so kurzsichtig und schwach als reizbar, aller Menschenkenntniß entbehrend, ist in seinen alten Tagen in die Schlingen einer ehrgeizigen, gewissenlosen Intrigantin gefallen. Im Grunde ist er es allein, der über den Charakter und die Absichten der Königin und ihres Sohnes sich täuscht. Der neue Prinz wird von seinen Schmeichlern im tiefsten Herzen verachtet, Postumus und Imogen finden bewundernde Anerkennung und warme Theilnahme. Ihnen gehören die Herzen; der Königin, ihrem Cloten und dem Monarchen aber die Worte, Blicke und Thaten. Mit unverkennbarem Nachdruck verweilt der Dichter bei der Schilderung dieses ganzen kraftlosen, geschminkten Treibens. Es geht ein scharfer Zug des Widerwillens gegen die Hohlheit und Erbärmlichkeit der sogenannten weltmännischen Lebensklugheit durch das ganze Drama, und der Shakespeare'sche Grundzug der innern Wahrhaftigkeit findet sich, um so zu sagen, in positiver und negativer Darstellung überall wieder. Mit wahrhaft ingrimmigem Humor lassen die beiden Gespräche Cloten's mit den Hofkavalieren den Schmeichler und den von ihm Betrogenen sein Spiegelbild sehen. Feiner ausgeführt, aber nur um so verletzender zeigt sich dasselbe sittliche Mißverhältniß in dem Umgange der Königin mit ihrem Gemahl. In tiefer Berechnung schmeichelt da die Stiefmutter äußerlich der ihr verhaßten Prinzessin, um ihr des Vaters Herz desto sicherer zu entziehen. Den schwachen Gemahl weiß sie absichtlich zu ärgern, weil sie seine Gutmüthigkeit kennt, die nach der Aufwallung die Versöhnung stets theuer bezahlt. So macht sie ihn absichtlich zum Zeugen von dem Abschied des Postumus und Imogen's:

„Doch führ' ich
Ihn dieses Weges. Kränk' ich ihn auch stets,
Mein Unrecht kauft er ab, versöhnt zu sein,
Zahlt mein Versünd'gen schwer."

Da Imogen auch nach der Verbannung des Gatten sich standhaft erweist, denkt die Königin unbedenklich über ihre Leiche hin sich den Weg zum Thron zu bahnen. In weit aussehender, kluger Berechnung sucht sie durch verstellten Eifer für Naturstudien das Vertrauen des Arztes zu gewinnen, damit er sie die Bereitung des Giftes lehre, dessen sie für ihre Pläne bedarf. Damit kann sie nun zwar den alten, redlichen Menschenkenner nicht täuschen; desto besser aber gelingt ihre Rolle dem Könige gegenüber. War Cymbeline doch von je der schlauen Verleumdung zugänglicher, als der redlichen, vielleicht rauhen Pflichttreue. Er, der in seinen besten Jahren seinen verdientesten Kriegsmann ungehört verurtheilen konnte, er stößt jetzt den Spiegel der Ritterschaft, den trefflichen Postumus, um eines täppischen Emporkömmlings willen von sich, und von der Schlechtigkeit der Heuchlerin, die seine Diener sehr wohl durchschauen, kann ihn das eigene Geständniß der Sterbenden kaum überzeugen. Zu größerer Deutlichlichkeit empfängt das ganze, hohle Treiben dieser ohne sittlichen Halt um den äußern Erfolg sich abmühenden Welt wiederholt sein Urtheil in den Kernsprüchen des Bellarius, der von ihr spricht, wie der dem Schiffbruch Entronnene von dem wüthenden Meere:

„Kenntet ihr nur die Wucherei der Städte,
Und hättet sie gefühlt; die Kunst des Hofes,
Der, schwer errungen, schmerzlich wird verlassen,
Wo bis zum Gipfel klimmen sichrer Fall ist;
Der Gipfel selbst so schlüpfrig, daß die Furcht
So schlimm ist, wie der Fall; des Kriegs Beschwer,
Ein Müh'n, das nur Gefahr zu suchen scheint
Um Glanz und Ruhm, der dann im Suchen stirbt,
Und das ein schmachvoll Epitaph so oft
Statt edler That Gedächtniß lohnt; ja, selbst
Durch wackres Thun verhaßt wird, und noch schlimmer,
Sich beugen muß der Bosheit."

So schildert er seinen Knaben die offizielle Welt, „wo der Dienst ist Dienst, nicht weil man ihn gethan, nur wenn er so erkannt."

Und mitten in dieser Welt läßt der Dichter nun zwei der rein-

sten, idealsten, kerngesundesten Gestalten sich bewegen, die er geschaffen. Es ist der dunkle Hintergrund einer in die kleinen, selbstsüchtigen Interessen des Lebens versunkenen und dabei in selbstgefälliger Bewunderung ihres eigenen Nichts sich spreizenden Welt, auf dem die reich entwickelten, lichthellen Charaktere der beiden Liebenden zu vollster Geltung gelangen.

Beide, Imogen wie Postumus, werden mit einem Enthusiasmus, um nicht zu sagen mit einer Ueberschwänglichkeit des Lobes uns angekündigt, die von vorn herein auf ganz besondere Absichten des Dichters zu schließen berechtigen.

„Sein Frühling ward schon Ernt'; er lebt' am Hofe,
(Ein seltner Fall), in Lieb' und Lob der Erste:
Dem Jüngsten Musterbild, dem Reiferen
Ein Spiegel für des Schmucks Vollendung, und
Ein Kind den Ernstern, die zu Thoren wurden,
Um führen sich zu lassen."

So entwerfen die Höflinge das Bild des Postumus hinter seinem Rücken (in der That, ein seltner Fall), und der ganze Kranz des Ruhmes und der Bewunderung wird in noch vollendeterer Fülle auf Imogen's Haupt übertragen, wenn der Erzähler hinzufügt:

„In ihrer Wahl könnt ihr am besten lesen,
Was für ein Mann er ist."

Einen eigenthümlichen Eindruck macht nach dieser glänzenden Ankündigung die Lage und Stimmung, in welcher wir Imogen's Bekanntschaft machen. Sie erinnert auf den ersten Blick weit weniger an Porcia, als an Julia oder Desdemona. Das Musterbild aller Weiblichkeit hat eben in der wichtigsten Angelegenheit der Familie gegen des Vaters Willen gehandelt. Sie hat sich heimlich vermählt, und der Erinnerung an ihre kindliche Pflicht setzt sie keine leidenschaftliche Gemüthswallung entgegen, sondern die ruhige Festigkeit des unerschütterlichen, wohl überlegten Entschlusses „Sie ist dem Zorne des Vaters gefühllos. Ein tieferes Leid tilgt Furcht und Angst in ihr." Freilich wird das Auffallende ihres Benehmens durch die triftigsten Entschuldigungen auf der Stelle gemildert. Nicht wie Desdemona knüpfte sie von der überreizten Phantasie verführt ihr Schicksal an den durch Alter, Volksart, Charakter ihr gänzlich entfremdeten Mann; nicht wie Julia hat sie dem ungestümen, ersten Andrang des Bluts sich ergeben. Ihre Liebe ist die allmählich gereifte Frucht langen, vertrautesten Umganges.

„Vater,
Nur ihr seid Schuld, lieb' ich den Postumus:
Ihr zogt ihn auf als meinen Spielgefährten.
Er ist ein Mann, werth jeder Frau; und der
Fast um den ganzen Preis mich überzahlt."

Das ist ihre gewichtige Entgegnung auf die Vorwürfe des Alten. Es verdenkt es ihr auch unter den Hofleuten Niemand, daß sie den Raben verschmähte, um den Adler zu wählen. Aber bei alledem bleibt ihre Lage im schroffen Gegensatz gegen jene Familien-Pietät des geistig gesunden und wohlgearteten Weibes, von der wir bei der Besprechung des „Kaufmann von Venedig" behaupteten, Shakespeare ebenso gut wie der nüchternste Moralist betrachte sie als eine Grundbedingung des Gedeihens auf diesem Gebiete: und dennoch steht Imogen's Ausgang so wie die ganze Entwickelung ihres Wesens der von Gesundheit und Lebensfülle strahlenden Erscheinung Porcia's weit näher, als den Frauengestalten der beiden Tragödien. Es wird mithin zu erwägen sein, ob und wie der Dichter diese scheinbare Abweichung gerechtfertigt hat. Vielleicht daß auf diesem Wege die Aussicht sich bietet, der einheitlichen Idee des Kunstwerkes zu begegnen, falls überhaupt eine solche unter den bunt wechselnden Scenen der Handlung sich birgt.

So viel zeigt sich auf der Stelle: Ungeahndet und gefahrlos scheint die, immerhin nothgedrungene Auflehnung des Herzens gegen die realen Grundlagen der Gesellschaft auch hier nicht zu bleiben. Die Liebenden haben sofort, so scheint es, nur zu wählen zwischen trostloser Entsagung und verzweifeltem Kampf gegen alle Pflichten und Verhältnisse der wirklichen, sie umgebenden Welt, und wenn wir annehmen, daß in solchen Fällen die Leidenschaft naturgemäß das entscheidende Wort sprechen muß, statt der Vernunft, so dürfte der Ausgang hier keineswegs zweifelhaft sein. Wie Imogen dem Vater entgegen trat, haben wir eben gesehen. Die Innigkeit ihrer Liebe, die glühende Leidenschaft, mit der sie erwiedert wird, schildert der Dichter in der Abschiedsscene mit seinen allerlebhaftesten Farben. Namentlich Imogen's Gespräch mit Pisanio, der die letzten Blicke und Grüße des scheidenden Geliebten genoß, es reicht in dieser Beziehung an das Beste, was Shakespeare geschrieben. Imogen ist hier die reine, ächte Frauennatur in ihrer herzigsten Entfaltung, von keiner conventionellen Fessel gehalten: wenn sie dem alten Diener schildert, wie sie dem

Scheidenden nachgeblickt haben würde, bis er in Luft verschmolzen wäre, wie sie dann sich abgewendet hätte, um zu weinen. Des Morgens, Mittags und Mitternachts will sie sich betend mit ihm begegnen, sie bejammert den Abschiedskuß, in zwei Worte eingefaßt, den der Eintritt des Vaters dem Geliebten entzogen hat. Es ist nur eins auffallend bei der ganzen Sache: daß es nämlich überhaupt zum Abschiede kommt! Warum reist Postumus allein? Warum hat Imogen so gar keinen Gedanken an Flucht mit dem Geliebten? Ein wesentliches äußeres Hinderniß ist nicht vorhanden. Die Thronerbin und ihr ritterlicher Gemahl haben sichtlich einen großen Theil des Hofes auf ihrer Seite, und sicherlich sind es die Schlechtesten nicht. Es ist undenkbar, daß eine Entführung hier nicht alle nöthige Hülfe fände, daß im Auslande nicht Schutz und Gastfreundschaft ihnen in reichem Maße zu Gebote stände. Imogen wird also offenbar einen innern Grund haben, der sie zurück hält, und dieser ist nicht schwer zu finden. Mit feinem Takt, mit dem Instinct der reinen Seele eben so sehr, als mit klarem Bewußtsein unterscheidet sie eben die Grenzlinie, wo der berechtigte Widerstand gegen unsittliche Unbill von selbstsüchtiger Empörung gegen die Ordnung sich scheidet. Fest und entschlossen widersteht sie den Heirathsplänen des Vaters und dem Andringen des Werbers; denn hier handelt es sich um den Kern ihres sittlichen Lebens. Es gilt, das innerste Heiligthum ihres Herzens, ihres Fühlens und Denkens vor Entweihung durch einen Unwürdigen zu bewahren, es gilt, eine Lüge zu meiden, die unfehlbar ihr ganzes Leben vergiften müßte. Und noch mehr: auch ihre äußern Pflichten streiten wider einander. Sie schuldet dem Vater den Gehorsam der Tochter; sie schuldet aber auch dem Reiche, dessen Erbin sie ist, ein edles würdiges Haupt, einen Postumus, keinen Cloten. Ihre weibliche Natur ist in derselben Lage, wie die männliche des jungen Rodrigo, da Diego sich anschickt, dem frei geborenen Jünglinge die Hände zu binden. Auf dem gefährlichen Wendepunkt angelangt, wo es für ein ganzes Leben sich handelt um die sittliche Freiheit, mit allen ihren Gefahren und Leiden, aber auch mit ihren Entzückungen und ihrem Heil, oder um dumpfe, geisttödtende Knechtschaft, hat sie den vollen Muth des Entschlusses. Aber sie hat auch die Kraft des Maßhaltens. Indem sie sich, auf jede Gefahr hin, gegen das Unwürdige wehrt, weigert sie sich nicht, das blos Schmerzliche zu ertragen, und hier liegt denn auch die Entscheidung, welche ihren Charakter dem Tra-

gischen entrückt und den gesunden, heitern Ausgang des Drama's sittlich und ästhetisch nothwendig macht. Die Entwickelung dieses Keimes freiester Selbstständigkeit, verbunden mit demüthigster Unterordnung unter die Pflicht, sie trägt von nun an in erster Linie das Interesse des Stücks.

Und keine leichten Prüfungen sind es fürwahr, in welchen der Dichter die Kraft dieser, fast seiner idealsten Frauengestalt, sich erproben läßt.

Zwar der erste Kampf mit den feindseligen Elementen der Gesellschaft hat noch nicht viel zu bedeuten. Wohl weiß Jachimo, der abgehärtete Wüstling, das Gift der Verleumdung trefflich zu mischen, durch welches er ihr den süßen Gedanken an den Geliebten vergällt. Man zuckt ordentlich für sie zusammen, wenn der Schurke ihr von Postumus erzählt, „dem ausgelassenen Briten", von dem Ausbund aller lustigen Kumpane, den er noch niemals ernsthaft gesehen. Man fühlt, wie die schlau eingeleitete Verleumdung, das Mährchen von der Untreue des Gatten, sie im Tiefsten verwundet. Aber als dann die Gemeinheit des bei seines Gleichen an leichte Siege gewöhnten Verführers sich so plump und unvorsichtig entlarvt, da hat auch alle Sorge ein Ende. Imogen's plötzlich ausbrechende Entrüstung, ihre augenblickliche Sicherheit in Beurtheilung dieses ihrer Vorstellungsweise durchaus fremdartigen Menschen, — Alles das muthet uns mehr wie ein nothwendiges Naturereigniß an, denn als die Entscheidung eines sittlichen Kampfes. Den weiteren Verlauf der Intrigue gestaltet der Dichter zu einer der entzückendsten Scenen, die er jemals geschrieben, zu der eigentlichen Glanzscene des Drama's. Der Triumph der schlummernden Unschuld über das vertrocknete und verhärtete Gefühl des selbstsüchtigen Weltmannes: Jachimo's Entzücken, mit Selbstanklage gemischt, die duftige, heimliche Ruhe des Zimmers, das reizende Stillleben, welches die Holde umgiebt und das Bild ihrer Anmuth und Reinheit uns entgegenstrahlen läßt aus der saubern Ordnung und der sinnigen Wahl ihres Hausraths, aus den Gemälden, an denen ihr Auge hing, aus dem Buche, das sie einschlummernd zeichnet und fortlegt — Alles das hat, so viel mir bekannt, nur in der berühmten, entsprechenden Scene des Faust seines Gleichen. Es ist etwas von Mephisto's und viel von Faust's Gefühl in der Aufregung und der schaudernden Wollust, mit welcher Jachimo seine Diebesheldenthat vollbringt.

So ist denn der Same des Unheils gestreut. Aber noch ehe er seine giftigen Früchte treibt, soll Imogen die Feindseligkeit des Lebens schmerzlicher als bis dahin empfinden. Der abgewiesene Freier, ermuthigt durch Posthumus Entfernung, geht von zudringlichen Huldigungen zu unverschämtesten Beleidigungen über und drängt das sanfteste weibliche Gemüth aus gefaßtem, geduldigem Zuwarten zu entschlossenem Handeln.

Shakespeare zeigt sich hier eben so mannigfaltig in der Betrachtung menschlicher Entartung, als wir ihn unerschöpflich finden in der Ergründung und Darstellung der reichsten und seltensten Offenbarungen menschlichen Geistes. Unter der langen Reihe seiner Selbstlinge, seiner groben oder schlechten Gesellen findet Cloten nicht ganz seines Gleichen. Er ist eine seltsame Mischung von Pistol, dem aufgeblasenen, mark- und inhaltlosen Lumpen und von jenem Don Juan, dem mürrischen, bösartigen Gesellen in „Viel Lärmen um Nichts". In seinen Gespächen mit den schmeichelnden Hofleuten zeigt er in jedem Worte die dummstolze Frechheit des durch den Zorn des Glückes plötzlich zum mächtigen Herrn gewordenen Lumpen. Schon das Stottern, das Sprudeln seiner Rede verräth die dumpfe Verworrenheit seines Geistes. Von einer unklaren Vorstellung seiner Trefflichkeit, seines unerschöpflichen Rechtes vollkommen benommen, tappt er in der Gesellschaft umher, wie ein Trunkener unter Gläsern und feinem Geschirr. Kein Schritt, keine Bewegung, die nicht schädigte und verletzte, Andere und ihn selbst, wie es kommt. Die stete Furcht, seiner Würde zu vergeben, das eigentliche Brandmal aller nichtsnutzigen Emporkömmlinge, es macht ihn unfläthig grob aus Grundsatz, da er es doch schon hinreichend ist aus Instinkt und Gewohnheit.

„Schickt es sich, daß ich gehe und ihn ansehe? Ist das keine Erniedrigung für mich?"

Diese an seinen Schmeichler gerichtete Frage enthält in der That den Hauptschlüssel zu den Extravaganzen seines Benehmens. Wo er gereizt wird, verhält seine Bestialität sich zu der Bosheit des Jago und Edmund, wie die Wuth eines Thieres zu der eines Teufels. Er tritt dicht neben Caliban, den Typus der thierischen Gemeinheit, wenn er mit Behagen den Plan seiner Rache sich ausmalt. In des Posthumus Anzug gekleidet will er ihn ermorden, dann den Leichnam verhöhnen, dann Imogen, „die Geliebte" entehren, endlich mit den Füßen sie vor sich her stoßen nach Hause. Die Dummheit nimmt seiner Schlechtig-

keit nicht den Stachel, wie es sonst wohl natürlich ist. Ihr Uebermaß ist im Stande, ihn furchtbar zu machen, da es die Gefahr seinen Blicken verbirgt. Freilich findet er auch auf diesem Wege an dem Naturmenschen Guiderius endlich seinen sehr kurz angebundenen Meister.

Es könnte nun fast befremden, daß es dieser moralischen Mißgeburt, diesem „rohen, thörichten, stolzen Nichts" gelingt, Imogen's Geduld zu erschöpfen. Aber es ist auch nicht die nur lästige und langwierige „Belagerung" seines Werbens, welche die Liebliche zur Selbstvergessenheit treibt, sondern sein freches Schmähen auf Postumus, den Abwesenden, den Geliebten. Als man den Mann ihrer Wahl, „einen niedern Wicht" nennt, „mit kalten Schüsseln aufgefüttert", „einen Miethling für Bediente", „einen Tischaufwärter" &c., erst da kommt die sonst wunderbar gelassene Natur dieses ächten Weibes aus aller Fassung. Fast in seiner eignen Sprache bedient sie den rohen Gesellen. Und nun freilich, da das Eis einmal gebrochen, hat es auch mit ihrem Ausharren, mit ihrem Bleiben am Hofe ein Ende. Nun ist ihr die vorgespiegelte Aufforderung zur Flucht, zur gewaltsamen Vereinigung mit dem Geliebten, eine frohe, selige Botschaft, der sie mit dem ganzen Ungestüm der lange mühsam bekämpften und endlich siegreichen Leidenschaft sich hingiebt. Nun möchte sie ein geflügeltes Roß besitzen, um im Nu zu dem glücklichen Hafen zu entschweben, wo sie den Theuern zu sehen hofft. Und dann, in der stürmischsten Wallung des entzückten Gefühls, trifft sie mit zerschmetterndem Strahl die furchtbare Wahrheit, um ihre gute Natur, die innere Gesundheit ihres geistigen Lebens auf die schwerste Probe zu stellen. Natürlich ist gänzliche Vernichtung, Ueberdruß am Leben die erste Wirkung der unerhörten Enthüllung. Aber sofort erhebt sich ihr starkes Selbstgefühl in bitterer Entrüstung gegen die Lüge. Nur die Untreue des Gatten scheint der ihres Werthes sich vollkommen Bewußten aus der Anklage zu sprechen. Sie würde sich selbst umbringen, fürchtete sie nicht die Sünde und — lebte in ihr nicht stark und gewaltig das erhaltende, lebendig machende Bewußtsein des Rechtes, der ungebeugten sittlichen Kraft. So ist ihr die künftige Reue des vermeintlich untreuen Gatten eben so klar, sie geht ihr kaum weniger an's Herz als seine gegenwärtige Schuld, unter der sie so namenlos leidet. Sie behält das Maß für Andere, weil sie sich selbst nicht verliert, und rafft sich zu neuer Lebens- und Leidenskraft auf, unmittel-

bar nach den Paroxysmen des Schmerzes, und ihre Entschlossenheit bebt vor keinem Wagniß zurück, das sie in die Nähe des lieben Sünders führen könnte, um welchen ihr Fühlen und Denken sich nun einmal bewegt, durch das innerste Gesetz ihres Lebens getrieben. Alles will sie thun, „was Sittsamkeit zum Tode nicht verletzt."

„Dem Unternehmen
Werb' ich mich an, und will es auch bestehn
Mit Fürstenmuth."

So entschließt sie sich, sie, die bis auf den innersten Nerv ächt weibliche Natur, in männlicher Tracht dem rauhen Leben die Stirne zu bieten. Doch nur zu bald erliegt, nicht ihr Muth, wohl aber die physische Kraft, dem verzweifelten Beginnen. Bis auf den Tod erschöpft, im Waldgebirge verirrt, erreicht sie des Bellarius Höhle — und hier läßt der Dichter mitten in dem Fluß der Handlung einen milden, lieblichen Ruheplatz uns erscheinen, von dem aus manches Unklare vor dem Blick gefällig sich ordnet, während er an und für sich mit den köstlichen Blüthen ächter Poesie überreichlich bedeckt ist.

Das Idyll von Bellarius, Arviragus und Guiderius ist als ein Prachtstück der Gattung von jeher anerkannt worden. Aber seine Zweckmäßigkeit gerade an dieser Stelle, seine Nothwendigkeit für die Durchführung des dramatischen Grundplanes hat man vielfach bezweifelt. Ich möchte es nicht wagen, diese Zweifel gänzlich zu heben. Es ist die Frage, ob die Handlung für Gewinnung entschieden größerer Präcision und Uebersichtlichkeit ein wesentliches Motiv verlieren müßte, wenn man diese Episode aus dem Stücke entfernte. Aber ein recht wesentlicher und bedeutender Gedankenzusammenhang zwischen diesen Scenen und der reichen Entwickelung der beiden Hauptfiguren, der Imogen und des Postumus, sollte sich denn doch wohl entdecken lassen.

Bellarius, einst von dem leicht getäuschten Könige, dem er treu und rühmlich gedient, gröblichst beleidigt, hat eine eigenthümliche Rache genommen. Er hat sich der beiden einzigen Söhne des Königs bemächtigt. Fern von der großen, falschen und eigensüchtigen Welt, die ihm gründlich verhaßt ist, erzieht er die Knaben in Sittenreinheit, Arbeit, Mäßigkeit. Er übt ihren Geist durch sinnvolle Betrachtung und Lehre, ihr Charakter gewinnt eine feste, goldächte Basis in einer Gemeinschaft, die durchaus auf Wohlwollen und Gerechtigkeit sich

gründet, in der es keinerlei Menschenfurcht giebt, als die natürliche Achtung vor dem wohlwollenden, ehrwürdigen Alter, keinen Vorzug, als den durch tüchtigere Leistungen jedesmal erkauften Vorsitz bei dem mäßigen, gemeinsamen Mahle. Diesem kleinen, friedlichen, herzigen Kreise geht nun Imogen auf, wie ein freundlich strahlender Stern. Wir sehen sie mit Jubel begrüßt, festgehalten mit der vollen warmen Sympathie der frischesten Jugend, dann nach ihrem vermeintlichen Tode rührend und aufrichtig beklagt. Und indem wir uns einleben in die herzigen Gestalten dieses köstlichen Stilllebens, werden wir eines sorgfältig durchgeführten Gegensatzes inne, der schwerlich ohne Bedeutung sein dürfte für die Auffassung der ganzen Episode. Auf Imogen wirkt die Aufnahme in den Bund der Höhlenbewohner wie die Einkehr eines lebendigen Organismus in das von der Natur ihm bestimmte Element. Es ist, als ginge ein alter, lieber Herzenswunsch ihr jetzt in Erfüllung, jener Wunsch, den sie auch aussprach, als der Vater sie zuerst mit dem unholden Werber bestürmte:

„O wär' ich
Doch eines Hirten Tochter! mein Leonatus
Des Nachbar-Hirten Sohn!"

Es ist ihr sichtlich in Außendingen lange nicht so gut geworden. Trotz des Grames, der, den Andern unbemerkt, an ihr zehrt, entfalten sich ihre ächt weiblichen Trefflichkeiten wie die Blume in der Sonne. Ordnung und Zierlichkeit hielten mit ihr den Einzug in den kleinen, genügsamen Haushalt. „Sie würzt die Suppen, als wäre Juno krank, und sie die Pflegerin." Uneingedenk der Rathschläge Pisanio's bewegt sie sich in mädchenhaftester Anmuth, statt mit pagenartiger Keckheit in der ungewohnten Verkleidung. Die tiefe Schwermuth ihres Kummers wird durch das unwillkürliche Erwachen ihrer kerngesunden Natur lieblich verklärt:

„Und lieblich paart er
Seufzer mit Lächeln, gleich als ob der Seufzer
Beklagte, daß er nicht solch Lächeln sei!"

Wenn irgendwo, so könnte sie hier sich mit dem Leben aussöhnen, das sie um ihre Glückshoffnung betrogen. Fern von jedem Gedanken an Untreue, selbst gegen den treulos geglaubten Geliebten, wünscht sie sich ein Jüngling zu sein, um hier in redlicher Freundschaft, in stiller, nützlicher Thätigkeit die Leidenschaften zur Ruhe zu bringen.

Wie anders aber die Brüder! Trotz der trefflichen Lehren und

Warnungen ihres Pflegevaters leidet es die im Walde Erzogenen nur schwer in dem ebenso eintönigen als gesunden und unschuldigen Leben.

„O göttliche
Natur, wie herrlich du dich selbst verkündigst
In diesen Fürstenkindern! Sie sind sanft
Wie Zephyr, dessen Hauch das Veilchen küßt,
Sein süßes Haupt nicht schaukelnd; doch so rauh,
Wird heiß ihr Königsblut, wie grauser Sturm,
Der an dem Wipfel faßt die Bergestanne
Und sie zum Thal beugt. Es ist wunderbar,
Wie unsichtbar Instinkt in ihnen bildet
Königsgesinnung ohne Unterricht!“

So schildert sie Bellarius. Und diese „Königsgesinnung“, oder sagen wir lieber diese ächte, feurige Mannesgesinnung (denn der schwachmüthige Cymbeline ist ja auch König), sie macht dem Pflegevater genug zu schaffen. Seine Lobreden auf das Glück der Einsamkeit und der genügsamen Freiheit, sie finden nur ungläubige Hörer. Guiderius fühlt aus seinen Worten nur das Ruhebedürfniß des steifen Alters heraus. Ihm selbst ist dies Leben

„Ein Käfig der Unwissenheit,
Reisen im Bett, ein Kerker, wo der Schuldner
Nicht über seine Grenze darf.“

Auch Arviragus fürchtet ein Alter ohne Erinnerungen, ohne Ruhm. Es wird ihm schwer um's Herz, wenn er bedenkt, daß er Nichts sah, daß er nur ist, wie das Vieh.

Und es bleibt nicht bei Worten. Da Guiderius auf Cloten stößt, da der täppische Gesell ihm prahlend mit seiner Hoheit, seinem Range zu Leibe geht, da er den Niedrigen ohne Umstände als einen Verbrecher behandelt, empfängt er die ächt Shakespeare'sche Antwort:

„Die ich verehre, fürcht' ich,
Die Klugen; über Narren lach' ich nur,
Die fürcht' ich nicht!“

Und sein Angriff auf den verwegenen Raisonneur kostet ihn ohne weitere Umstände das Leben. Den Guiderius aber machen die Vorstellungen des Bellarius über die Gefahren der That wenig bedenklich; und als nun wirklich die großen Vorgänge der Weltbühne dem stillen

Thale sich nähern, als eine ernste Entscheidung die Männerkraft aufruft, da ist an ein Zurückhalten nicht weiter zu denken. Der Ungestüm der Jünglinge reißt den Alten fort, mit Postumus entscheiden sie die Schlacht, und als die Wiedererkennung nachher ihr Schicksal erfüllt, haben sie die Gaben des Glückes durch ihre Thaten erworben, um sie nun erst wirklich und segenbringend zu besitzen.

Diesen vom Dichter mit sichtlicher Liebe ausgeführten und kräftigst betonten Zügen des lieblichen Doppelbildes gegenüber, erscheint es nun wohl kaum noch gewagt, wenn wir die ganze Idylle als ein Complement zu dem Charakterbilde Imogen's betrachten, als den absichtlich durchgeführten Gegensatz männlicher, unverdorbener Grundanlage gegen die des Weibes. Hier Kraft, dort Fassung; hier kühner Impuls, dort liebevolle, gleichmäßige Ausdauer; hier Streben nach Aufregung, nach Erfahrung, selbst nach Gefahr, dort Freude am Kleinen, an sicherer, gleichmäßiger Ruhe: das ist augenscheinlich des Dichters Gedanke. Und er empfängt das klarste Licht durch einen Blick auf Postumus, zu welchem die aufkeimende, noch unreife Männlichkeit der königlichen Brüder gewissermaßen die Brücke schlägt.

Es fehlt viel, daß Postumus den Verpflichtungen des ihm anfangs gespendeten Lobes so gleichmäßig und so vollständig genügte, wie wir es an Imogen gesehen haben. Zwar die edle Nichtachtung, mit welcher er im Abgehen dem plumpen Angriffe eines Cloten begegnet, kann nur für ihn einnehmen, ebenso wie seine Fassung und Selbstbeherrschung, als er das Vaterland und die Geliebte nun meidet. Desto unangenehmer muß die häßliche Wette auf jedes unverdorbene, männliche Gefühl wirken. Mögen seine Vertheidiger immer hervorheben, daß man durch Prahlen ihn reizt, daß er mit der Wette die Absicht verbindet, den frechen Spötter weiblicher Tugend nach seinem unfehlbaren Unterliegen empfindlich zu strafen. Immer bleibt doch der Umstand bedenklich, daß er schon einmal in Frankreich einen ähnlichen Streit hatte. Offenbar ist er geneigt, der freien Gottesgabe treuer, aufrichtiger Liebe sich als eines sichern, unverlierbaren Besitzes auch vor Andern zu rühmen: und wo bei diesem Pochen auf die Gunst des Schicksals der ächte, sittliche Glaube an die Treue des geliebten Wesens sich mit einer Art Uebermuth, wo nicht geradezu Hochmuth, zu mischen beginnt, das ist nicht ganz leicht zu entscheiden. Daß es in diesem Punkte nicht vollkommen richtig steht, zeigt dann deutlich genug sein Benehmen bei dem Anhören des falschen Berichtes. Es

wird Niemand bestreiten, daß Jachimo's Erzählung äußerlich vollkommen glaubwürdig erscheint, und daß der geriebene Abenteurer sie mit aller leichten Gleichgültigkeit vorbringt, die man in solchen Fällen bei dem Sieger voraussetzt. Um so schlimmer steht es mit der innern Glaubwürdigkeit des Berichts. Er durfte gewiß Verdacht erwecken, vielleicht recht dringenden, er mußte Nachforschungen aller Art vollkommen rechtfertigen. Aber dies Losbrechen einer wahren Othello-Phantasie, dies Schwelgen in den rohesten, verletzendsten Bildern, dies raffinirte Wüthen gegen das ganze Geschlecht, vor Allem der rasche Entschluß der Rache: Alles das sind Verirrungen, allerdings der Ueberkraft und einer im Innersten edlen Natur, aber doch immer Verirrungen, bei denen es ohne Buße nicht abgehen wird. Postumus ist hier überall das Gegentheil von Imogen in der ähnlichen Lage. Sie glaubt sich verrathen, wie er. Aber sie bietet sich dem Tode, während er Tod verhängt, er wüthet, während sie entsagt. Die Probe des Schicksals findet den Mann weniger fest in seiner Bahn als das mehr concentrirte, in sich zusammen geschlossene Weib. Aber wenn hier der erregbarere Wille, die größere Kraft den Fehltritt bedingt, so macht sie auch eine Buße möglich, die dem Weibe versagt ist. Das Weib büßt durch leidende Ergebung. Der Mann sühnt die Schuld durch entschlossenes Handeln. So faßt Goethe die Frage im Faust. Aber Shakespeare in der Gestalt des Postumus geht noch einen Schritt weiter. Von tiefer Reue ergriffen, ganz wie Imogen es voraussah, noch ehe Jachimo seine Schuld bekannt hat, beschließt Postumus die großartigste Buße, welche die Phantasie ersinnen kann. Unerkannt und ungeehrt für das Vaterland sterben, ist sein erster Gedanke. Aber das Schicksal gewährt Sieg statt des Todes. Da leistet er in gelassener Selbstüberwindung das Höchste. Im Schmuck der besiegten Feinde läßt er von seinen Landsleuten sich fangen. Ihr Hohn und Spott ist ihm eine Beruhigung, die sichere Aussicht auf den Verbrechertod begrüßt er mit der Freude des Kranken beim Anblick der rettenden Arzenei:

„So, ihr urew'gen Mächte,
Nehmt ihr den Rechnungsschluß, so nehmt mein Leben,
Und reißt entzwei den Schuldbrief!“

Mit dieser Selbsterneuerung und wahrhaften Wiedergeburt des Charakters, auf dem Boden des Gewissens, der freien von kühner Willenskraft getragenen Sittlichkeit, schließt sich denn auch der Kreis der

dramatischen Handlung. Jupiter selbst steigt vom Himmel herab, um dem bewährten Mann das Räthsel des Lebens zu verkünden:

„Den hemm' ich, den ich lieb'; es wird sein Lohn
Verspätet, süßer nur!" —

Die Prüfungen sind zu Ende, Schlag auf Schlag folgen Enthüllungen, Erklärungen glücklichster Art; Imogen ist am Ziel ihrer eigensten Herzenswünsche, da die Auffindung der Brüder ihr mit dem Besitz des als ächt erprobten Gatten auch den ersehnten Frieden des Privatlebens gewährt, und die selige Lösung aller Mißverhältnisse findet am Schluß ihren schönsten poetischen Ausdruck in den Worten, in welchen Cymbeline die Gruppe seiner geretteten, versöhnten, wiedervereinigten Lieben so malerisch schildert:

„Es ankert Postumus auf Imogen,
Und sie wie Wetterleuchten, wirft ihr Auge
Auf ihn, die Brüder, mich, den Gatten, schießend
Auf jeglichen den Freudenblitz; in jedem spricht
Entzücken anders!" —

Ist es nun wirklich nöthig, über unsere Ansicht von dem leitenden Gedanken, von der geistigen Einheit des so bunt zusammengesetzten Stückes noch viele Worte zu machen?

Es hat sich gezeigt, daß dieses Drama, wie die meisten Shakespeare'schen Werke dieser Gattung, sich wesentlich um das Schicksal der Familie und der Ehe dreht, als des Bodens, auf welchem über Glück und Unglück des Privatlebens nun einmal die wichtigsten Entscheidungen fallen. Nicht wie im „Kaufmann von Venedig" übte die hervorragende Frauengestalt, einig mit den Verhältnissen, wie mit sich selbst, von vorn herein einen siegreichen, wohlthätigen Einfluß aus auf Verwickelungen im Bereich ihres Wirkens. Der nothgedrungene Gegensatz des verbundenen Paares gegen die Grundverhältnisse der Familie hat vielmehr ernste Leiden und Prüfungen, äußerer und innerer Art, zur unvermeidlichen Folge. Aber diese Prüfungen führen zum Segen, denn sie treffen beim Weibe auf ein natürliches, unzerstörbares Gleichmaß, auf eine instinktive Sicherheit des gesammten Wesens, beim Mann auf einen sittlichen Willen, der mit furchtbarem Ernst die Wallungen des Bluts zurückzwingt in die von Vernunft und Gewissen vorgezeichnete Bahn. Die sittliche Anschauung aber, welche das Ganze beherrscht, läßt des Dichters rationalistische Grundanlage in ganz besonders klarer Entwickelung und Entschiedenheit auftreten.

Durch alle sittlichen Conflicte zieht sich die Auffassung, daß durchaus nicht unbedingt die Form des objectiven Gesetzes über Bedeutung und Werth der Handlung entscheidet, sondern der materielle, subjective Inhalt, mit welchem der Einzelne auf eigene Verantwortung jene Form im Augenblicke des Entschlusses erfüllt. Wir haben hier gewissermaßen die Ausführung jenes Gedankens, den Porcia ausspricht, als sie mit Nerissa nach Belmont zurückkehrt: daß nämlich Nichts ohne Rücksicht gut sei, und natürlich auch Nichts ohne Rücksicht schlecht. So widersteht die tugendhafte Imogen dem Gebote des Vaters, ja seinem Fluche; so beraubt der rechtschaffene Bellarius den König seiner Söhne, um sie ihm und dem Vaterlande zu retten; so täuscht der wackere Arzt die Königin mit dem Schlaftrunk statt des verlangten und versprochenen Giftes. Guiderius kehrt sich an keine abstracte Vorschrift, als sein Verstand und sein Herz ihn treiben, sich der Unverschämtheit des Cloten zu erwehren, und der treue Pisanio verdient sich durch rechtzeitigen Ungehorsam gegen den Befehl des Herrn den gerechtfertigtsten Dank, wo der blinde Gehorsam unwiderbringliches Unglück hätte anrichten müssen. Die glorreiche, wenn auch gefährliche Autonomie der sittlichen Freiheit ist der Lebensodem dieses merkwürdigen Stückes, welches als gedankenreiches Gedicht nicht zu hoch geschätzt werden kann, während es als Drama die besten Arbeiten Shakespeare's allerdings nicht erreicht.

Fünfunddreißigste Vorlesung.

Der Sturm.

Ueber die Abfassungszeit des Sturmes herrschte seit Veröffentlichung der Abhandlung Malone's*) ziemliche Einstimmigkeit unter den Shakespeare-Gelehrten. Der älteste bekannte Druck des Stückes ist der der Folio-Ausgabe von 1623, die älteste bekannte Aufführung die zu Whitehall, am 1. November 1611, welche in den von Cunningham entdeckten Extracts from the Accounts of the Revels at Court erwähnt wird. Nun veröffentlichte Silvester Jourdan im Jahre 1609 eine Schilderung der Abenteuer, welche Sir George Sommers in Begleitung von Sir Thomas Gates, Kapitän Newport und Andern bei und auf den Bermuda-Inseln bestanden und erzählte darin den Schiffbruch und die Rettung der Mannschaft wie folgt: „Da Sir George Sommers, am Stern sitzend, das Schiff ankern sah und jede Minute das Sinken erwartete, entdeckte er Land, welches nach seiner und des Kapitän Newport's Meinung die furchtbare Küste der Bermuda's sein mußte, welche Inseln bei allen Völkern für bezaubert und von Hexen und Teufeln bewohnt gellen, was wohl in den häufigen Gewittern und Stürmen in der Nähe dieser Inseln seinen Grund hat; und auch darin, daß die ganze Küste so durch Klippen gefährdet ist, daß wenige ihr nahen können ohne unsägliche Gefahr des Schiffbruchs. Sir George Sommers, Sir Thomas Gates, Kapitän Newport und die Uebrigen entschlossen sich plötzlich, von zwei Uebeln das geringere zu wählen und so, in einer Art verzweifelten Entschlusses, lenkten sie das

---

*) An account of the Incidents, from which the Title and Part of the Story of Shakespeare's Tempest were derived; and its true Date ascertained. By Edmond Malone. London 1808—9.

Schiff geradezu auf diese Inseln; und durch Gottes gnädige Schickung lief dieses bei hoher Fluth gerade zwischen zwei mächtige Felsen, wo es stecken blieb ohne zu bersten; das gab ihnen dann Muße und gute Gelegenheit, ihr Boot auszusetzen und alle ihre Mannschaft in guter Sicherheit zu landen, Seeleute sowohl als Soldaten und Andere; und da sie an die Küste gekommen waren, wurden sie bald erquickt und erfrischt, da Land und Luft sehr lieblich und reizvoll waren.“ Die Aehnlichkeit zwischen dieser Schilderung und den entsprechenden Scenen des Sturms liegt auf der Hand und läßt sich wohl kaum ungezwungen damit erklären, daß überhaupt alle Schiffbrüche sich in der Hauptsache gleichen. Die Erwähnung der Bermuda's im Gespräche Prospero's und Ariel's (Act 1, Sc. 2)*); Adrian's Worte in der ersten Scene des zweiten Actes, (wir lassen die höhnischen Unterbrechungen Sebastian's und Antonio's fort): „Obwohl dies Eiland wüst zu sein scheint, unbewohnbar und beinahe unzugänglich, muß es dennoch von lieblicher, milder und angenehmer Temperatur sein. Die Luft haucht uns hier wohlig an. Hier ist Alles zum Leben Dienliche vorhanden“; der Geisterspuck; die Trennung des Admiralschiffes von der übrigen Flotte und seine wunderbare Rettung: Alles das legt die Vermuthung immerhin nahe, daß Shakespeare in frischer Erinnerung an diese vielleicht so eben mit Theilnahme von ihm gelesene Reisebeschreibung sein Stück verfaßte, womit es sich ja sehr wohl verträgt, daß er auch andern Schilderungen der überseeischen Wunder so Manches entnahm, z. B. die Gestalt des Caliban oder doch einzelne Züge derselben der 1577 von Eden herausgegebenen Historye of Travels in the West and East Indies.**) Zudem trägt das Gedicht deutlich die Züge der

---

*) Prosp.: Of the King's ship
The mariners, say, how thou hast disposed
And all the rest o' the fleet?
Ariel: Safely in harbour
In the King's ship; in the deep wook, where once
Thou calld'st me up at midnight to fetch dew
From the still-vex'd Bermoothes; there she's hid:
The mariners all under hatches stow'd;
Whom, with a charm join'd to their suffer'd labour,
I have left aslep:

**) Auch Raleigh, Discovery of the large, rich and beautiful Empire of Guiana (1596) und Hakluyt, Travels (1598) kommen hier in Betracht.

letzten Epoche von Shakespeare's Dichtung, die berühmten Worte Prospero's im fünften Act lassen sich ohne zu großen Zwang auf des Dichters Abschied von seiner Kunst deuten und so schien denn das Jahr 1610 als Datum der Abfassung des „Sturms" ziemlich fest zu stehen, als neuerdings, (im 7. Bande des Shakespeare-Jahrbuchs) durch Elze dies ganze wohl gefügte System von Schlüssen wieder angegriffen wurde. Im dritten Act des Volpone, (dies ist der Gedankengang des gelehrten und feinsinnigen Forschers), macht Ben Jonson einen Ausfall gegen die englischen Dichter, die, wenn sie nur Italienisch verstehen, von Guarini beinahe „soviel stehlen werden, als von Montaigne"*). Nun sei aber in der so genau durchforschten Literatur der Elisabethischen Epoche keine andere bedeutende Entlehnung aus Montaigne bekannt, als die Stelle im „Sturm", in welcher Gonzalo (in der ersten Scene des zweiten Acts) zu Sebastian's und Antonio's Belustigung über den Naturzustand und die goldene Zeit phantasirt.**) Ferner sei

---

*) Die Stelle heißt (nach Elze's Citirung):

All our English writers,
„I meen such as are happy in the Italian,
Will deign to steal out of this author (Guarini) manly:
Almost as much as from Montaignes."

**) Die Stelle in Florio's Uebersetzung des Montaigne (1603) lautet deutsch:

„Diese Völker (die Cannibalen) scheinen mir deswegen so barbarisch, weil sie wenig Umformung durch Menschenwitz erfahren haben und ihrer ursprünglichen Natürlichkeit noch nahe stehen. Noch regieren sie die Gesetze der Natur, welche nur wenig durch die unsern gefälscht sind. Und zwar mit solcher Reinheit, daß es mir bisweilen leid thut, daß sie nicht eher bekannt wurden, als noch Menschen lebten, welche sie besser als wir hätten beurtheilen können. Ich fürchte, Lycurg und Plato hätten es nicht gekonnt: denn was wir bei diesen Völkern erfahrungsmäßig sehen, übertrifft nicht nur alle Schilderungen, mit denen die üppige Poesie das goldene Zeitalter kühnlich verschönert hat, — sondern auch die Vorstellungen und Wünsche der Philosophie. — „Es giebt ein Volk, würde ich Plato antworten, welches keine Art von Handel hat, noch Kenntniß der Wissenschaften, noch Verständniß der Zahlen, noch Namen einer Obrigkeit, noch von staatsbürgerlicher Ueberordnung; keinen Gebrauch von Dienst, Reichthum oder Armuth, keine Verträge, keine Erbschaften, keine Theilungen; keine Beschäftigung als Müßiggang; keine Rücksicht auf Verwandtschaft, sondern Gemeinsamkeit, keinen Schmuck als den der Natur, keinen Landbau, noch Gebrauch von Wein, Korn oder Metall. Nicht einmal die Worte, welche Lügen, Falschheit, Verrath, Heuchelei, Habsucht, Neid, Verleumdung und Vergebung bedeuten, wurden je unter ihnen gehört.

Florio's 1603 erschienene Uebersetzung des Montaigne in Shakespeare's Besitz gewesen, wie das im Britisch-Museum aufbewahrte Exemplar beweist, und daß Shakespeare noch nach jenem Ausfall Ben Jonson's sich jene „Entlehnung" erlaubt habe, sei undenkbar. Zudem erinnere die berühmte Stelle im vierten Act (Sc. 1) von der Vergänglichkeit irdischer Größe deutlich an Graf Stirlings im Jahre 1603 erschienenen Darius *), die Ausfälle gegen die Leichtgläubigkeit des schaulustigen Publicums können durch Schaustellungen aus den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts, von denen wir wissen, veranlaßt sein **)

---

*) Bei Shakespeare:

And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this unsubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As Dreams are made of, and our little life
Is rounded with a sleep.

Bei Stirling:

Let greatness of her glany scepters vaunt,
Not scepters, no, but seeds, soon breis'd, soon broken;
And let this worldly pomp our wits enchant,
All fades, and scarcely leaves beheind a token.
Those golden palaces, those gorgeous halls,
With furniture superfluously fair,
Those stately courts, those sky-encount'ring walls,
Evanish all like vapours in the air.

Die Aehnlichkeit des Gedankenganges ist unverkennbar, und selbst charakteristische Wendungen und Ausdrücke wiederholen sich. Solche Anklänge und Reminiscenzen sind bekanntlich bei Shakespeare nicht selten und erklären sich leicht aus dem üppigen, fast improvisatorischen Flusse seiner Production. Er pflegte, wie seine Herausgeber von ihm rühmen, nie eine Zeile auszustreichen, und stand auch in dieser Beziehung auf der Höhe seiner Epoche, welche ein reichlich strömendes, müheloses Schaffen als das sicherste Zeichen des dichterischen Genius verehrte.

**) So ruft Trinculo, als er den Caliban erblickt: „Wenn ich nun in England wäre und hätte den Fisch nur gemalt, jeder Pfingstnarr gäbe mir ein Stück Silber. Da wäre ich mit dem Ungeheuer ein gemachter Mann. Wenn sie keinen Deut geben wollen, einem

und wäre denn aller Grund vorhanden, den „Sturm" nicht mehr dem Jahre 1610, sondern dem Jahre 1604 zuzuschreiben. Daß das Stück Shakespeare's letzter Epoche angehört, denkt Elze damit nicht zu bestreiten; Sprache, Gedankengang, deutliche Anspielungen auf Alter und Ruhebedürfniß des Dichters, selbst der Versbau*) sprechen zu deutlich dafür. Er bringt damit die Uebersiedelung nach Stratfort, (1604), den Ankauf von Grundstücken und Renten, (cf. Band 1, p. 125) das Abwenden von der Bühne mit einem nach so aufreibender Thätigkeit gewiß frühzeitig eingetretenen Gefühl der Erschöpfung in Verbindung, und rückt so die ganze Chronologie der letzten Epoche Shakespearescher Dichtung um mehrere Jahre zurück, wenn er auch zugiebt, daß der Dichter immerhin noch diese oder jene Spätfrucht gezeitigt haben könne, auch nachdem er bereits im Sturm von der Bühne und seiner Kunst Abschied genommen. Der „klaftertief vergrabene" Zauberstab konnte ja sehr wohl noch gelegentlich einmal wieder hervorgeholt werden. So ist denn die ganze Controverse für die ästhetische Würdigung und das Verständniß des Stückes nicht eben erheblich, und auf absolute Gewißheit kann ohnehin weder Malone's noch Elze's Ausführung Anspruch machen.

Für einen besonders starken Eindruck, welchen „der Sturm" auf Shakespeare's Zeitgenossen hervorbrachte scheinen die Nachahmungen des Stücks von Fletcher (Sea Voyage und Faithful Shepherdess), von

---

armen Bettler zu helfen, so wenden sie zehn daran, einen todten Indianer zu sehen". Im Jahre 1604 wurde aber eine Flugschrift in die Register der Buchhändlergilde eingetragen unter dem Titel: A strange report, of a monstrous fish, that appeared in the form of a woman from her waist upward, seen in the sea. Freilich wird solches und ähnliches Zeug wohl während dieser Epoche der Seefahrten und Entdeckungen alljährlich auf den Markt gekommen sein, wie sich denn auch Anlaß zu Gonzalo's Spott über die Wunder und Abenteuer

„Wovon
Jetzt Jeder, der sein Schifflein läßt versichern
Uns gute Kundschaft bringt"

wohl in allen Reisebeschreibungen jener Tage findet.

*) So hat Hertzberg festgestellt, daß die weiblichen Reime, die bei Shakespeare mit dem Fortschritte der Jahre ziemlich regelmäßig zunehmen, im Kaufmann 15 Procent, im Sturm 32 Procent, in Heinrich VIII. aber 44 Procent betragen.

John Suckling (The Goblins) und von Milton (The Mask at Ludlow Castle) zu sprechen. Nach der Restauration verarbeiteten Davenant und Dryden den Gegenstand für ein Melodram, Shadwell für eine Oper, und die neuere Kritik wetteifert in Anerkennung, ja in enthusiastischem Lob. Drake nennt den Sturm nächst Macbeth die edelste Schöpfung des Dichters. „Nie, meint er, wurden das Milde und das Wunderbare, das Pathetische und das Erhabene künstlicher und anmuthiger mit den heitern Eingebungen einer spielenden Einbildungskraft verbunden, als in diesem bezaubernd anziehenden Drama.“ Warburton rechnet das Stück mit dem Sommernachtstraum unter die edelsten Offenbarungen jener erhabenen Einbildungskraft des Dichters, welche sich über die Grenzen der Natur erhebt, ohne die Sinnenwelt zu verlassen, welche die Natur über ihre Grenzen mit sich fortreißt.“ Die deutschen Erklärer haben diesen Urtheilen nicht nur beigestimmt, sondern durch mannigfache und tiefsinnige Deutungen die Anerkennung und Bewunderung von der poetischen Form und dem zu Tage liegenden dramatischen Inhalt des Stücks auf dessen verborgenen Ideen-Gehalt ausgedehnt. Die verzweifelte Objectivität Shakespeare's schien hier endlich einmal eine Blöße zu geben. Der Dichter schien, ganz gegen seine Gewohnheit, hie und da sein eigenes Antlitz hervorblicken zu lassen hinter den seltsamen Masken des Drama's. Um so eifriger war man bemüht, die kostbare, so selten gebotene Gelegenheit zu benutzen, so daß man denn aus dem „Sturm“ eine ganze Geistes- und Herzens-Geschichte Shakespeare's herausgelesen hat. Auch auf der deutschen Bühne hat das seltsame Geister-Drama unter Dingelstedt's Auspicien seinen Einzug gehalten, und zwar, wenn nicht mit glänzendem, so doch mit gutem Erfolge. Aber bei dem Allen fehlt denn doch viel daran, daß die Masse des lesenden deutschen Publikums bereits mit voller, ungekünstelter Hingebung diese Urtheile bestätigt hätte. Im Allgemeinen begnügt man sich, einzelne schöne Stellen bewundernd anzuerkennen; jeder Shakespearefreund kennt Ferdinand und Miranda unter den idealsten, Caliban unter den seltsamsten und pikantesten Charakteren, welche der Dichter geschaffen. Ueber das Ganze aber pflegt der unbefangene und nicht speziell vorbereitete Leser als über ein eben so wunderliches als anziehendes Gemisch von tiefsinniger Poesie, buntem, tändelndem Maskenspuk und derben, wo nicht trivialen Späßen den Kopf zu schütteln. Einem solchen Gedichte gegenüber wird denn die besonnenste Untersuchung, die sorgfältigste Scheidung

des unzweifelhaft thatsächlich Gegebenen und der subjectiven Vermuthung und Deutung zur doppelt gebieterischen Pflicht des Betrachters, der den gewonnenen Eindruck rein wiedergeben und dem Dichter sein volles Recht widerfahren lassen möchte, ohne sich von Phrasen und Autoritäten abhängig zu machen. Möge zunächst eine vorsichtige Ueberschau über das thatsächlich Vorliegende der geistigen und gemüthlichen Würdigung des Gedichtes die Wege bereiten.

Die Handlung, abgesehen von dem seltsamen Geisterspuk, muß in der Reihe der Shakespeare'schen dramatischen Fabeln durch ihre schlichte Einfachheit, durch ihre vollkommen durchsichtige und planmäßige Anlage auffallen. Schon Drake hebt es rühmend hervor, daß die hohen poetischen Vorzüge des „Sturm“ sich mit einem Plane verbinden, der in seinem Mechanismus, in Wahrung der Einheiten, völlig korrekt und klassisch ist. Die Handlung dreht sich um die Sühne eines einzigen Frevels, der Schauplatz ist eine kleine Insel und die für Exposition, Peripetie und Katastrophe erforderliche Zeit umfaßt nicht mehr, als drei Stunden.

Prospero, einst Herzog von Mailand, vernachlässigt über der Ausbildung seines Geistes die Wahrung seines Rechts und die Erfüllung seiner praktischen Pflichten, und giebt dadurch Blößen, welche sein mehr energischer als gewissenhafter Bruder sich zu Nutze macht. Von dem in überirdische Weisheit vertieften Denker oder Träumer mit der Verwaltung des Landes beauftragt, erkaufte er durch unpatriotische Unterwerfung den Beistand des Königs von Neapel zu verbrecherischer Usurpation. Von den Verbündeten wird Prospero überrumpelt, entsetzt, zwar nicht geradezu ermordet (aus Rücksicht gegen das Volk), wohl aber mit seiner dreijährigen Tochter entführt und in gebrechlichem Boote der Gnade des Meeres überliefert. Ein mitleidiger Beamter des Königs von Neapel versieht ihn mit den nothwendigsten Lebensmitteln, mit Werkzeugen, und vor Allem mit den geliebten, unentbehrlichen Büchern. So erreicht er eine wüste Insel, schwingt durch unablässige Studien sich zu unbedingter Herrschaft über mächtige Geister empor, unterwirft mit ihrer Hülfe den einzigen vorgefundenen Bewohner des Landes, den halb teuflischen, halb thierischen Caliban und lebt zwölf Jahre lang der Ausbildung seines Geistes, dem Genuß der Natur und vor Allem der sorgfältigen Erziehung seines Töchterchens, der geliebten Miranda. Um diese Zeit beginnt die Handlung des Stücks. Die Feinde Prospero's, sein Bruder Antonio, jetzt

Herzog von Mailand, Alonso von Neapel und dessen Bruder Sebastian, kehren zu Schiff aus Tunis zurück, von der Hochzeit Claribella's, der neapolitanischen Königstochter. Ein durch Prospero's Geister erregter Sturm schleudert ihr Schiff an die Küste der bezauberten Insel. Die vornehmen Passagiere und einige Leute von der Mannschaft springen über Bord und erreichen schwimmend die Küste. Das Schiff wird in eine sichere Bucht getrieben, (wie Sir George Sommers „Sea Venture“ zwischen zwei Felsen), und alle Matrosen versinken in verzauberten Schlaf. Unterdessen geschehen wunderbare Dinge am Lande. Ferdinand, Neapels Sohn, trifft einsam umherirrend Prospero und Miranda, und beim ersten Erblicken gewinnen die beiden jungen Leute sich lieb. Prospero hat seine Freude daran, aber er beschließt durch scheinbare Strenge, Ferdinand's Neigung zu prüfen. Zum Sklaven gemacht, zu niedern Diensten gezwungen, findet der Königssohn in der herzlichen Theilnahme der Geliebten überreichlichen Trost und bald auch die erfreulichste Lösung seines Schicksals in der Verständigung mit dem Alten und im Gewinn der Geliebten. Unterdessen benutzen Antonio und Sebastian Alonso's und seiner Gefährten Ermüdung zu einem Mordanschlage wider den entschlummerten König, und durch Prospero's Geister gehindert, verschieben sie nur den Plan, ohne ihn zu bereuen. Bald aber sollen Alle die Kraft und Kunst des einsamen Weisen mächtig empfinden. Eine durch Geister bereitete Tafel ladet die Verschmachtenden zu reichem Genuß; doch da sie zugreifen wollen, wird ihnen die Labung entrissen, und eine scharfe Strafpredigt des von Prospero gesandten Elementargeistes läßt das längst im Stillen wirkende Gift des Schuldbewußtseins ausbrechen in herzbethörendem Wahnsinn. Unterdeß wird Prospero's ungeschlachter, tückischer Sklave Caliban von zwei verirrten Schiffsleuten gefunden: von Trinculo, dem albernen Spaßmacher, und Stephano, dem betrunkenen Kellner. Ihre Weinflasche führt das freiheitdürstende Ungeheuer zu Stephano's Füßen; ein Mordanschlag gegen den schlafenden Prospero, von Caliban ersonnen und vorgeschlagen, soll die Herrschaft der Insel dem Weisen nehmen, um sie dem rohen Säufer zu geben. Aber auch diese Unthat wird durch Prospero's Geister und durch die eigene Dummheit der Verschworenen mit leichter Mühe vereitelt, und dann erbarmt sich der Gerechte auch der vornehmen, reuigen Sünder. Seine feierliche Geistermusik nimmt die Last des Wahnsinns von ihren Gemüthern. Sie erkennen den todt Geglaubten,

bereuen herzlich, was sie gegen ihn verschuldeten, das hoffnungsreiche Bündniß der selig-unschuldigen Jugend heilt den Riß, der durch die niedrigen Leidenschaften der Alten entstanden war, und Prospero, wieder eingesetzt in Recht und Besitz, entsagt feierlich seiner Geistergewalt, dem glänzenden Ergebniß eines, den edelsten und anstrengendsten Arbeiten gewidmeten Lebens, um fortan nur Mensch unter Menschen zu sein und in treuer Pflichterfüllung gegen Volk und Angehörige das unvermeidliche Ende zu erwarten.

Dies die für ein Shakespeare'sches Drama wirklich sehr einfache Handlung. Ihr phantastisches Beiwerk, der Geisterspuk, der aus dem Bündniß des Teufels und der Hexe entsprossene Unhold, die seltsam abenteuerliche Scenerie, mußte den Zeitgenossen des Dichters ohne Frage weit poetisch-wahrer und wirksamer erscheinen, als es für uns, selbst bei der besten Aufführung und bei der hingebendsten Lectüre der Fall sein kann. Was für unser Gefühl (ich will nicht sagen unsre Einsicht) zwischen sinnloser Mährchenphantasie und ziemlich frostiger Allegorie unentschieden schwankt, das schöpfte Shakespeare frisch aus der Fülle thatsächlichen, zeitgenössischen Lebens. Er hatte es nicht nöthig, wie Goethe im Faust, schlummernde, vereinzelte Keime des Geisterglaubens künstlich zusammen zu suchen und durch die Magie seiner Kunst zu beleben. Freiwillig kamen die poetischen Personificationen physischer und psychischer Gewalten, in dem hin und wieder verworrenen und maßlos erregten, aber blühendreichen Geistes- und Gemüthsleben der Zeitgenossen ihm entgegen. Ein ganzer Olymp von neckischen, launigen, wunderlichen, aber menschlicher Kunst und Kraft nicht gewachsenen Elementargeistern stand seinen poetischen Zwecken zu Gebote, und Ariel und seine Genossen waren den Londonern des 16ten und 17ten Jahrhunderts ebenso wenig fremd, als die Hexen in Macbeth und die Elfen im Sommernachtstraum.

Bekanntlich entwickelte dieser freundlichere Geisterglaube sich gleichzeitig mit der finstern Lehre der von Hexenfurcht gepeinigten rechtgläubigen Frommen. Das Jahrhundert des Faust und des Paracelsus fand auch in England keinen Mangel an Hexenmeistern, an Geisterbeschwörern und Goldmachern, wie der unvermeidliche Rückschlag ungeahnter, überraschendster Entdeckungen und Fortschritte auf allen Gebieten des Lebens das nur zu natürlich bedingte. Wie gewöhnlich lief eben die wachsende Begierde der wachsenden Kraft weit voraus, und die Phantasie mußte helfen, wo immer der prüfende Verstand

noch auf ungelöste Probleme stieß. So bildete sich eine reiche Literatur über die Jagd auf verborgene Schätze, auf geheimnißvolle Kräfte und dienstbare Geister. Man unterschied Zauberer höherer und niederer Ordnung: Nekromanten (Wizards), welche zum Nachtheil ihrer unsterblichen Seele sich den Geistern durch Verträge verpflichteten, und eigentliche Magier, im Besitz ganz freier Gewalt über höhere Geister. Ein berühmter Vertreter dieser ehrwürdigen Zunft, eine Art englischer Doctor Faust war Shakespeare's Zeitgenosse John Dee, der mit seinem Famulus Kelly in England und Deutschland Geister citirte, Gold machte, geheime und geheimste Wissenschaft trieb und schließlich wie die meisten seiner Berufsgenossen, in tiefer Armuth gestorben ist. Der Schauplatz ihrer Thaten war in der guten und besten Gesellschaft. Dr. Dee wurde durch die Königin Elisabeth selbst protegirt und war eine Zeit lang Mode unter den vornehmen Damen. Kelly arbeitete in Prag für den kaiserlichen Astrologen Rudolph II., zog sich jedoch Ungnade und Gefangenschaft zu und kam 1595 bei einem Fluchtversuche ums Leben. So führten Prospero's ganzes Treiben, seine Ausrüstung und seine Künste den Zuschauern nichts Neues und Unerhörtes vor, sondern Dinge, die Viele gesehen, von denen Jedermann sprach und an welche die große Mehrzahl in allen Ständen unbedingt glaubte. Das Kostüm jener Zauberer beschreibt Scott in seinem früher in der Vorlesung über Macbeth erwähnten Werke über das Hexenwesen: Eine spitze, hohe Mütze, ein Mantel mit Fuchspelz gefüttert, jener Zaubermantel, von dem Prospero zu Miranda sagt:

> Leih' die Hand
> Und nimm den Zaubermantel von mir. — So!
> Da lieg' nun, meine Kunst!"

Dazu ein Gürtel, drei Zoll breit, mit kabbalistischen Zeichen beschrieben, Schuhe von rothbraunem Leder und der unerläßliche Zauberstab, Prospero's unwiderstehliche Waffe, mit der er Ferdinand droht:

> „Steh' nicht zur Wehr!
> Ich kann dich hier mit diesem Stab entwaffnen,
> Daß dir das Schwert entsinkt!"

Die Hauptrolle bei allen diesen Künsten aber spielten die Bücher, ohne welche auch Prospero nach Caliban's Ueberzeugung so unwissend wäre, wie jeder andere Mensch. — Auch Ariel, Prospero's Liebling, seine rechte Hand, der Führer der ihm unterworfenen Geister, hat sein

Vorbild in dem Volksglauben von Shakespeare's Epoche. Man erkennt unschwer in ihm die Fee Sybilla oder Sibylia, deren Beschwörung ein Hauptkunststück der Magier höheren Ranges war. Dem glücklichen Geisterbanner erscheint sie in Gestalt und Tracht eines reizenden Weibes, in glänzender, weißer Kleidung, herrlich geschmückt; sie vollzieht die Befehle des Meisters, erlangt aber dafür keinerlei Gewalt oder Anrecht, weder auf seine Seele noch auf den kleinsten Theil seines Körpers.

So gehen denn Prospero's Künste und die Geister, welche ihnen gehorchen, über die Vorstellungen der Shakespeare'schen Epoche ebenso wenig hinaus, wie die Elfen im Sommernachtstraum, die Hexen im Macbeth, die Gespenster in dieser Tragödie, sowie die im Cäsar und Hamlet. Für die Masse der Zuschauer wurde das dramatische Leben des Stückes, die Glaubwürdigkeit der Handlung durch diesen ganzen Apparat durchaus nicht gestört. Sie konnten Ariels Kunststückchen mit demselben Interesse folgen, wie der Intrigue eines gewöhnlichen Lustspiels, und Calibans groteske Ungestalt war den gläubigen Lesern der damals beliebten Seeromane und Reisebeschreibungen nur eine Nummer mehr in der langen Reihe der transatlantischen Wunder. Das Parterre konnte seine naive Freude haben an der ächten Seemannssprache in der Schiffsscene, sowie an Trinculo's und Stephano's mehr heitern als zierlichen Späßen. Des edlen Prospero und seiner reizenden Tochter Schicksal mußte die aufrichtige Theilnahme der weichen Herzen erwecken, während der bald gewonnene Einblick in seine Macht und Weisheit die Hoffnung, ja die feste Erwartung eines erwünschten Ausganges rechtfertigte, und aus jener Theilnahme die tragische Aufregung entfernte. So wurden Caliban's Gemeinheiten und Nichtswürdigkeiten aus einem Gegenstand des Grauens und Ekels zu einer Veranlassung derben Spaßes und Gelächters; die an sich weit verwerflichere Gemeinheit der cultivirten Bösewichter verlor durch die von vorne herein durchblickende Ohnmacht ihres Treibens den schlimmsten Stachel, und die liebliche Gestalt Miranda's und ihres Freundes, die idyllische Verkettung und die heitere Lösung ihres Schicksals gewährte dem Herzensbedürfnisse der feiner fühlenden Zuschauer volle Befriedigung. „Der Sturm" entspricht von diesem naiven und unvermittelten Standpunkt der Betrachtung aus in hohem Maße den Grundbedingungen des dramatischen Gedichts: Er zeigt uns natürliche, anschaulich und wahr geschilderte Menschen in einer Lage, die

unsere Theilnahme weckt; er weiß diese Theilnahme durch eine durchsichtige und naturgemäße Entwickelung der Handlung zu steigern, und er genügt ihr am Schlusse durch eine Lösung, welche sich durchaus innerhalb der durch die Charaktere und die Situation vorgeschriebenen Gefühlssphäre vollzieht. Einsamkeit und Noth werden die Lehrmeisterinnen des durch sorglose Nichtachtung der thatsächlichen Weltverhältnisse zu Schaden gekommenen Mannes, plötzlich hereinbrechendes Unglück übt auf die Herzen der Uebelthäter die bekannte, heilsame, erweckende Wirkung, und die göttliche, unschuldvolle Liebe der unverdorbenen Jugend gießt auch in die Herzen der begnadigten Schuldigen den belebenden, heilenden Hauch des Vertrauens, so daß klare Heiterkeit und Stille auf den Sturm folgt, in den Herzen der Menschen wie auf dem Meere. Und inmitten des rein menschlichen Treibens geben die heitersten und kühnsten Schöpfungen der frei waltenden Phantasie der Handlung Abwechselung und buntes glänzendes Leben, ohne daß sie das Grundgesetz des Drama's, den Zusammenhang der dargestellten Entwickelung mit dem sittlichen und intellectuellen Bewußtsein der Zuschauer, irgend verletzten.

Diese Erwägungen (und sie haben die Prüfung der strengsten Analyse des Stückes durchaus nicht zu fürchten), sie würden hinreichen, um den Eindruck des „Sturmes" auf Shakespeare's Zeitgenossen vollkommen zu rechtfertigen und zu erklären; aber schwerlich dürften sie für sich allein genügen, um den Rang zu begründen, welchen die neuere Kritik diesem Drama unter den wahrhaft unsterblichen, für alle Zukunft poetisch wirksamen Schöpfungen Shakespeare's anweist. Zunächst ist der Geister- und Wunderglaube der Shakespeare'schen Epoche für uns vollkommen so todt und vergangen, wie die Mythologie Homer's und Hesiod's, und dadurch wird die Wirkung des Wunderbaren auf unsere Phantasie zwar nicht aufgehoben, aber wesentlich modificirt. Die Schöpfungen des gestaltenden Dichtergeistes, wenn sie nur bei ihrem Entstehen dem Leben angehörten, und wenn ihre Form damals ihrem Inhalte entsprach, bleiben eben um dieser Form willen uns anziehend und lieb, auch wenn ihr einst lebendiger und duftiger Inhalt sich längst verflüchtigt hat, wie der Wein in einer pompejanischen Urne; aber dennoch waltet ein mächtiger Unterschied ob, zwischen dem ästhetischen Wohlgefallen des Literaturkenners an einem gut erzählten Mährchen und zwischen dem gläubigen Vertrauen, der Angst und der Theilnahme, mit welcher das Kind den Schicksalen

Rothkäppchens lauscht, oder mit dem klugen und glücklichen Däumling die Brüder aus den Händen des Menschenfressers errettet. Die gründlichste antiquarische und ästhetische Bildung, die vollendetste Abstraction von der Empfindungs- und Denkweise der gegenwärtigen Zeit kann das mächtige Agens jener gemüthlichen Theilnahme nimmer ersetzen, für welche spätere Geschlechter nur in ihrem schärferen Blick für den unvergänglichen, allgemein menschlichen Inhalt der poetischen Ueberlieferung Ersatz finden, vorausgesetzt eben, daß diese wirklich einen solchen enthält. Die poetische Symbolik tritt in ihre Rechte, sobald der naive, sinnliche Glaube mit der Entfernung der Zeit und der Aenderung der Vorstellungsweise seine Kraft verliert. Schon die alexandrinischen Griechen zerbrachen sich den Kopf über die Deutung der Homerischen Mythen, und unser fortdauerndes ästhetisches Interesse an ihnen beruht nur auf der Treue und Wahrheit, mit welcher die ewig jungen Grundzüge unsers eigenen Geschlechtes aus den Gestalten der griechischen Götter uns ansprechen. Ein ähnliches Verhältniß tritt nun bei dem vorliegenden Drama ein. Unsere Theilnahme für dies kühne und zarte Phantasiegebilde des britischen Barden wird wesentlich durch das Maß bedingt werden müssen, in welchem Gedanken und Lebensanschauungen von nie alternder Wahrheit und Gültigkeit in den wunderlichen Formen einer vergangenen Zeit und einer uns mindestens fremdartig gewordenen Vorstellungsweise zum Ausdrucke kommen: zumal eine aufmerksame und unbefangene Erwägung wohl ohne zu große Kühnheit zu der Ueberzeugung gelangen dürfte, daß eine symbolische Behandlung des Stoffes hier selbst dem Bewußtsein und der Absicht des alternden Dichters keinesweges fremd war. Dafür spricht zunäch der eigenthümliche Umstand, daß das gesammte Geistertreiben des Stückes kaum eine Situation bedingt, oder eine Wirkung herbeiführt, zu der man nicht, ohne wesentliche Veränderung der Handlung, eine ganz natürliche Ursache sich denken könnte. So läßt das Entschlummern der Mannschaft gleich nach Aufhören des Sturmes und die gleiche Erscheinung bei der umherirrenden Hofgesellschaft sich ganz ungezwungen aus dem Rückschlag der furchtbaren Aufregung erklären, während Antonio und Sebastian durch ihre Mordgedanken wach gehalten werden, ohne alle nothwendige Beihülfe von Zauberbüchern und Geistermusik. Ferdinand's Liebe und seine Unterwürfigkeit unter Prospero's scheinbar hartherzige Herrschaft wäre ohne Ariel's Kunststückchen sehr gut zu begreifen, ja ich habe den Eindruck nicht

los werden können, als ob das unaufhörliche „das hast du gemacht, mein Ariel" die poetische Wirkung der Scene keineswegs erhöht.*) Wir begreifen kaum, wozu die unvergleichliche Schönheit und unschuldige Lieblichkeit Miranda's, unterstützt durch die mächtige Aufregung der abenteuerlichen Situation, der Zauberhülfe bedarf, es wäre denn, daß die Schnelligkeit der Wirkung eine Verstärkung der natürlichen Kräfte für die Phantasie des Zuschauers wünschenswerth machte. Rechnet man dazu die in buchstäblichem Sinne kaum zu verstehende Wirkung, welche Ariel's Erscheinen in Gestalt der Harpye auf die Schuldigen hervorbringt, die Spruchweisheit seiner strafenden Anrede an die Sünder, die tiefsinnigen Andeutungen und Betrachtungen, welche in Prospero's Reden die Entwicklung der luftigen, phantastischen Handlung so häufig durchbrechen, endlich die zahlreichen Seitenhiebe gegen Lieblingsvorstellungen resp. Thorheiten des Zeitalters: nimmt man dies Alles zusammen, so muß der Versuch einer tiefer eingehenden und bei dem buchstäblichen Sinn nicht stehen bleibenden Deutung des Gedichts hier nicht nur verstattet, sondern geboten erscheinen. Unternehmen wir ihn denn mit aller Besonnenheit und Vorsicht, welche die Achtung vor dem Dichter gebietet. Eine sorgfältige Betrachtung und Zusammenstellung der für die Beurtheilung der Hauptcharaktere gegebenen Grundzüge und Winke möge für weiter gehende Schlüsse den festen Boden bereiten.

Unabweisbar wendet die Betrachtung sich in erster Linie der edeln, königlichen Gestalt des Prospero zu, als des fast alleinigen Trägers der Handlung und zu gutem Theil auch des Interesses. Durch das Schicksal auf den Thron eines schönen Landes gesetzt, reich ausgestattet mit den Gaben des Geistes und des Gemüthes, warf der edle, aber der Welt nicht kundige und ihrem Ernst nicht gewachsene Mann die Lasten des Regiments auf die Schultern seines Bruders, faßte seine herzogliche Gewalt als einen Freibrief für unbeschränkteste Muße auf, und vertiefte sich in die Geheimnisse des geistigen und gemüthlichen Lebens. Zunahme seiner Erkenntniß hob ihn in stolzer Freude hinweg über das Bewußtsein der ihn an die Außenwelt bindenden Pflicht. Er „versäumte sein zeitlich Theil, der Stille hingegeben, sein Gemüth zu

*) Es mag dabei gleich ehrlich zugegeben werden, daß die ganze Exposition, wie Prospero's Gespräch mit Miranda sie giebt, gerade kein Meisterstück ist.

bessern bemüht mit dem, was, wär's nicht so geheim, des Volkes Schätzung überstieg." Aber das Volk schätzt eben nicht, was es nicht kennt. Der geheimnißvolle Weise entschwindet seinem Blick und entfremdet sich seinem Gefühl. Die Gewichte der Gewohnheit fallen schwerer und schwerer in die Wageschale der gemeinen Natur, welche zwar nicht den Geist und das Recht, wohl aber die günstige Gelegenheit für sich hat und den rücksichtslosen Willen, sie zu gebrauchen, und so treten denn die edelsten Anstrengungen und Genüsse des Geistes, der heilige Dienst der Kunst und der Wissenschaft im symbolischen, poetischen Gewande der höhern, reinen Magie, als störende Gewalt zwischen die Welt des subjectiven Empfindens und Denkens und die thatsächlichen Verhältnisse und Aufgaben des Lebens.

Aber dieser Quietismus, diese Flucht vor der Wirklichkeit, findet keine Gnade vor den Augen des bei idealstem Schwunge des Gedankens und der Phantasie dennoch mit seinem ganzen Sein fest in der Wirklichkeit wurzelnden Dichters. Wer das Leben verläßt, der wird vom Leben verlassen: diese ernste Erfahrung wird auch Prospero nicht erspart, und sie rüttelt ihn unsanft auf aus seinen Träumen von thatloser Weisheit und beschaulichem Glück. Der eigne Bruder verräth ihn, die Unterthanen lassen ihn schwachmüthig im Stich. Ueberfallen, überwältigt von gewissenlosen Feinden, verliert er mit einem Schlage Ehre, Reichthum und Macht, wird in gebrechlichem Kahn der Gnade des Meeres und den Qualen des langsam tödtenden Mangels preisgegeben. Die Weltmenschen verleugnen nicht ihre uralte Kampfmethode gegen den Träger des Genius. Zu feig, ihn offen zu morden, damit das Gewicht der öffentlichen Meinung sie nicht erdrücke, stoßen sie ihn hinaus in Mangel und Elend, damit die harte, elementare Nothwendigkeit das Werk der Bosheit vollende.

Da findet sich ein Freund in der Noth. Gonzalo, der Typus der hausbackenen Allerweltsbildung und der redlichen, durch glänzende Geistesgaben nicht eben in Versuchung geführten Herzensgüte, vereinigt auf seine Weise den Gehorsam gegen den ungerechten Gebieter mit den Pflichten des Menschenfreundes. Er vollzieht den Aussetzungsbefehl, versorgt aber den Verstoßenen mit den nothwendigsten Hülfsmitteln zum Kampf für sein Leben: er giebt ihm Speise, Wasser, Kleider, Geräthe und die Bücher, die mehr werth sind, als das verlorene Herzogthum. Ein Trost, und zwar ein unschätzbarer, bleibt dem edeln, aber unpraktischen, von der Welt gemißhandelten Weisen. Ruhe,

Unabhängigkeit, verbunden mit den Mitteln zur Ausbildung seines edelsten Schatzes werden ihn reichlich entschädigen für den Verlust des äußern Glückes, für den Schimmer und die Genüsse der Macht; ja noch mehr, sie werden die Mittel gewähren, das Verlorene wieder zu gewinnen.

Gonzalo (es sei verstattet, ihm hier einen Seitenblick zu widmen), Gonzalo würde an Polonius erinnern, wenn das edle Metall seines redlichen Herzens der zersetzenden Hofluft nicht besser widerstanden hätte, als seine keineswegs glänzende Geisteskraft. Wenn er den Mund aufthut, glaubt man fast den spruchreichen dänischen Kammerherrn in Person zu hören. Den einzigen Witz, welcher ihm glückt (und es ist am Ende auch nur das an der Heerstraße der Unterhaltung gewachsene Redeblümchen vom Ersaufen und Hängen), diese seine geistreichste und schärfste Bemerkung hetzt er während der Scene in viermaliger Wiederholung zu Tode und dann thut er sich am Schlusse noch einmal mit der trefflichen Nutzanwendung Etwas zu Gute. Als er den König, seinen Herrn, nach dem Schiffbruch in tiefer Bekümmerniß sieht, setzt er seinem Herzen ein weit schöneres Denkmal, als seinem Geschmack und seinem Verstande, da er seine Buchweisheit auskramt, jene sentimal-communistischen Träumereien von dem goldenen Zeitalter. Shakespeare berührt hier ein Lieblingsthema seiner reformatorischen und überall neue Bahnen öffnenden Epoche. Neben den Staatsmännern und Reformatoren des sechszehnten Jahrhunderts nehmen die poetisch-schwärmenden Menschenfreunde sich ähnlich aus, wie die Magier und Alchymisten neben den Entdeckern, Mathematikern und Naturforschern. Der „Sonnenstaat" des Campanella und die „Utopie" des Thomas Morus bringen bekanntlich fast die ganze Masse der socialistischen und communistischen Phantasieen zu Tage, auf welche die Bußprediger unserer, dem „Materialismus verfallenen Zeit", der Gegenwart ein Erfinder-Patent so gern zusprechen möchten. „Hier hat Shakespeare die oben citirte Stelle Montaignes bei den Worten im Auge:

„Ich wirkte im gemeinen Wesen Alles
Durch's Gegentheil: denn keine Art von Handel
Erlaubt' ich, keinen Namen eines Amts,
Gelehrtheit sollte man nicht kennen; Reichthum,
Dienst, Armuth, gäb's nicht. Von Vertrag und Erbschaft,
Verzäunung, Landmark, Feld- und Weinbau Nichts.

Auch kein Gebrauch von Korn, Wein, Oel, Metall,
Kein Handwerk, alle Männer müßig, alle;
Die Weiber auch; doch völlig schuldlos,
Kein Regiment." —
„In der gemeinsamen Natur sollt' Alles
Frucht bringen ohne Müh' und Schweiß. Verrath, Betrug,
Schwert, Speer, Geschütz, Nothwendigkeit der Waffen
Gäb's nicht bei mir 2c."

Und wie es sich erwarten läßt, wird das Recht des praktischen Menschenverstandes gegenüber der ganzen phantastischen Ideologie des Zeitalters sofort deutlich in Antonio's Entgegnung gewahrt:

„Und doch wollte er König sein! das Ende seines gemeinen Wesens vergißt den Anfang!"

wobei denn beiläufig, der oben ausgeführten Hypothese Elze's gegenüber, zu erwägen sein dürfte, ob Ben Jonson eine so sarkastische Angreifung und Abfertigung einer Stelle Montaignes wohl mit dem Worte „stehlen" bezeichnen konnte, resp. ob sich Shakespeare durch einen solchen, etwa früher ganz im Allgemeinen gemachten Ausfall seines Rivalen abhalten lassen durfte, in dieser durchaus selbstständigen und dramatisch gut motivirten Weise zu der in Rede stehenden Zeitrichtung Stellung zu nehmen; sowie des König Alonso vornehm abweisendes Urtheil:

„Ich bitt' dich, schweig! Du sprichst von Nichts zu mir."

So weit schienen denn in Gonzalo die Elemente zum Polonius bei einander zu sein. Aber sobald wir näher zusehen, fehlt doch noch ein hauptsächliches Ingrediens der dort so unangenehm berührenden Mischung. Gonzalo sinkt trotz aller Schwatzhaftigkeit nicht zum alten Gecken herab. Davor bewahrt ihn die solide Grundlage seines Charakters, sein ehrenfestes Pflichtgefühl, dem seine erbitterten Gegner das beste Zeugniß ausstellen, als sie ihn allein neben dem Könige für den Mordstahl bezeichnen. „Die alte Waare, der Meister Klug" bleibt respectabel, trotz seiner albernen Politik und seiner abgedroschenen Witze, denn er gehört eben nicht zu den „Andern", zu dem Troß der Dutzend-Höflinge, „die Eingebung" annehmen, „wie Milch die Katze schleckt." Wir dürfen an diesem Zuge nicht vorüber gehen, ohne dem geistreichsten, oft fast bis zum Uebermuth genialen Dichter für diese Respectirung der schlichten Redlichkeit unsern Dank zu sagen.

Prospero seinerseits, nun ganz der Natur und seiner Kunst zurückgegeben, erstarkt sichtlich zu herrlichster Geistesreife und schöpfe-

rischer gebietender Kraft. Es bildet „sein Talent sich in der Stille,“ aber diese „Stille“ läßt seinen Charakter nicht zurück bleiben, denn sie ist keine Stille der Ruhe und des mühelosen Genusses. Jetzt erst, auf die eigenen Hülfsmittel angewiesen, gewinnt sein Geist die Kraft, die Außenwelt zu beherrschen. Aus gelehrten Träumen und quietistischer Betrachtung dringt er vor, zunächst zur Beherrschung der Natur, zur Durchdringung und Ausbeutung ihrer Geheimnisse. Nicht länger findet sie Anwendung auf ihn, die Klage Faust's:

„Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen Nichts bewegen!“

Und nicht nur die reinen Geister der Elemente, die lebendige, schaffende Kraft der Natur unterwirft er dem Machtgebot seines Geistes. Er wagt sich an die schwierigere und undankbarere Aufgabe, menschliche Entartung und Rohheit zu zähmen. Es ist Caliban, der nicht übertroffene Urtypus thierischer unfläthiger Gemeinheit und Bosheit, dessen Erziehung er unternimmt.

Ueber die Bedeutung dieses seltsamen Wesens sind die Erklärer kaum jemals zweifelhaft gewesen. Die poetische Symbolik liegt hier so auf der Hand, daß diese Rolle allein ein genügender Grund wäre, das Drama aus diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Schon der Name des Unholds ist ein Anagramm von Cannibal und deutet auf jene tiefste Stufe thierischer Entartung hin, in welcher ganze Völkerschaften den europäischen Entdeckern damals mit dem vollen Reiz der Neuheit entgegen traten. Seine ganze Durchführung ist ein fortlaufender Protest gegen jene Phantasieen von der Trefflichkeit der Unkultur, welche auch in Gonzalo's Ausruf über die von Prospero vorgespiegelten, vermeintlichen Urbewohner der Insel deutlich genug anklingen:

„Meldet' ich
Dies nun in Neapel, würden sie mir's glauben?
Sagt' ich, daß Insulaner hier zu sehn,
Die ungeheur' gestaltet, dennoch, seht,
Von sanftern, mildern Sitten sind, als unter
Dem menschlichen Geschlecht ihr Viele,
Ja, kaum Einen finden werdet!“

Sohn einer Hexe und eines Teufels, halb menschlicher Gestalt, halb

ein ungeheuerlich phantastischer Einfall der schaffenden Natur, bewährt Caliban in ungewöhnlichem Grade die vielfach anerkannte und bewunderte Kunst des Dichters, selbst das willkürlich Erfundene durch die strenge Consequenz und die innere Wahrheit seiner Erscheinung mit der frischen Farbe der Wirklichkeit zu umgeben. Den gänzlich Rohen und Hülflosen hatte Prospero gefunden, gepflegt und erzogen. Er gab ihm „Wasser und Beeren“, er lehrte ihn die Sprache, entwickelte in ihm die Anfänge menschlicher Einsicht, lehrte „das groß' und kleine Himmelslicht ihn kennen“, zog ihn heran zu seinem milde und vertrauensvoll behandelten Diener. Aber die Natur erweist sich hier stärker als alle Kunst; die Erziehung kann nur die Keime ausbilden, welche sie vorfindet, und der Mensch ist für den klar sehenden und durch und durch wahrhaftigen Dichter keineswegs das unbeschriebene Blatt, welches moderne Erziehungskünstler auf Kathedern, Kanzeln und Thronen aus ihm machen möchten. So wird denn hier mit realistischem Scharfblick und realistischer Wahrhaftigkeit betont, daß nur Calibans Intelligenz sich dem Einflusse des Meisters zugänglich zeigt, während sein Herz sich öde und todt zeigt. Er benutzt die kaum erlernte Sprache, seinem Wohlthäter zu fluchen; das erste Exercitium seiner Denkkraft ist ein Räsonnement, durch welches er die Pflicht der Dankbarkeit sich vom Halse schafft gegen „den Tyrannen, der seine Insel ihm raubte,“ und seine erste freie That ist ein nichtswürdiger Angriff auf Prospero's bestes Besitzthum. Er bleibt der lügnerische Sklav', „der Schläge fühlt, nicht Güte,“ in dem die strengste Zucht wohl Furcht erzeugt, aber zur Besserung auch nicht einmal den Ansatz. Um ihn und die Massen, die er vertritt, in ihrer charakteristischen Scheußlichkeit zu zeigen, macht der Dichter uns zu Zeugen seiner Bemühungen um „Freiheit und Recht!“ Er führt ihn mit einem betrunkenen Kellner zusammen, der sich zu Prospero wenigstens so verhält, wie Caliban zu einem halbwegs gesitteten Durchschnittsmenschen. Schon Stephano's Rohheit muthet ihn an; nun aber verdankt er ihm gar einen sinnlichen Genuß, den er bis dahin nicht kannte, und auf der Stelle concentrirt sein Haß gegen den rechtmäßigen Herrn sich in hündisches Kriechen vor dem neuen Gebieter, den er zum Protector „seiner Freiheit“ erwählt. Er leckt dem Säufer die Füße, damit er ihm helfe, den Weisen zu morden: das ist die kurze, schlagende Form, in welche Shakespeare seinen tief innerlichen Abscheu vor re-

volutionären Pöbelgelüsten hier zusammendrängt. Es ist, als hätten wir die Quintessenz, die Parole aller Pöbelscenen der Historien vor uns, von Jack Cade bis auf die „römischen Bürger“ im „Cäsar“, wenn Caliban halb betrunken zur Feier der glücklichen Revolution das Liedchen anstimmt:

„Ban, Ban, Ca — Caliban,
Hat zum Herrn einen andern Mann:
Schaff' einen neuen Diener dir an.
Freiheit! Heisa! Freiheit! Freiheit!

Eine Menge feiner, ebenso wahr als unerbittlich in dieses Bild gezeichneter Nebenzüge geben ihm nun vollends das Leben und die Gegenständlichkeit eines ebenso individuellen als typischen Charakters. So die erste Bitte, welche er an den neu gewonnenen Herrn richtet: „Sieh, wie Trinculo mich zum Besten hat! Bitte, beiß ihn todt!“ Und dann, als Stephano den „Mitunterthanen“ geschlagen hat: „Schlag' ihn nur tüchtig! Nach 'nem kleinen Weilchen schlag' ich ihn auch!“ Die kleine Geschichte wiederholt sich alle Tage, bei den Caliban's in der Gosse, wie bei denen im parketirten Salon. Ebenso trefflich, wie hier die hündische Schadenfreude gegenüber den Standesgenossen hat der Dichter aber auch den bewährten Volks-Instinkt für den Muth, in den Augen der Menge die einzige Herrscher-Tugend, getroffen. „Ich weiß, du hast Herz, doch dies Ding hat keins,“ so begrüßt Caliban mit sicherm Takt seinen Stephano, dem schwächlichen Spaßmacher gegenüber. Die mit dem Firniß der Bildung dünn überstrichenen europäischen Pöbelnaturen spielen dem geistig- und körperlich mißgestalteten Wilden gegenüber bis dahin eine Art von überlegner Rolle; sie entfalten beinahe die Majestät und den Heldenmuth eines unter verwunderten Südsee-Insulanern einherstolzirenden Matrosen. Aber man würde irren, glaubte man, daß diese Art von Gemeinheit in den Augen des Dichters mehr Gnade finde, als die des fremdländischen Barbaren, daß die Bestialität ihm in weißer Haut erträglicher erscheine, als in brauner oder rother. Zur Beschämung der blos äußerlichen Halbkultur muß Caliban zu guter Letzt noch einen Triumph der Intelligenz feiern über die großmächtigen Europäer, die er als Götter begrüßte. Vergeblich sucht er im entscheidenden Augenblick sie vom Stehlen des buntfarbigen Trödels abzuhalten, den Prospero seinen ihm gar genau bekannten Gegnern als Lockspeise zeigt. Von dem Unthier müssen der Kellner

und der Spaßmacher die scharfe aber wahre Bemerkung hören: er fürchte, sie würden noch in Affen oder Baumgänse verwandelt werden, „mit entsetzlich kleinen Stirnen“, und seine Schlußbetrachtung darüber: „welch' ein Esel er gewesen, den Säufer für einen Gott zu halten,“ sie könnte für die Geschichte mancher europäischen Kolonie unter den Wilden gar füglich als Motto dienen.

Schon im Umgange mit Caliban hat Prospero nun gezeigt, daß die bittere Erfahrung ihm nicht fruchtlos gewesen, daß sein gutes wohlwollendes Herz die Nothwendigkeit der Strenge und Festigkeit gar wohl begriffen hat, und daß sein Metall genugsam gehärtet ist, um sie zu geeigneter Zeit in Anwendung zu bringen. Auch seine Geister gehorchen mehr dem mächtigen Herrn, als sie gelernt haben den guten zu lieben. Selbst Ariel, der lustige, schöne, ebenso mächtige als liebliche Elfe, gehorcht nicht der Bitte des Meisters, sondern seinem ernsten, unnahbaren Willen. Und diese Entschlossenheit Prospero's, mit der alten Herzensgüte und der neu gewonnenen Weisheit vereint, führt denn am Ende die Lösung aller Wirren herbei. Vor Allem hat er jetzt gelernt, auf den richtigen Zeitpunkt zu merken und ihn entschlossen zu nützen:

„Mir zeigt die Kunde
Der Zukunft an, es hänge mein Zenith
An einem günst'gen Stern: versäum' ich's jetzt,
Und buhl' um dessen Einfluß nicht, so richtet
Mein Glück sich nie mehr auf.“

Mit diesen Worten eröffnet er seine Maßregeln gegen die alten Beleidiger, welche das Schicksal an seiner Insel vorüber führt, und die ein Sturm, durch seine Geister erregt, in seine Gewalt bringen muß. Aber weit entfernt, sich rächen zu wollen, geht er vielmehr daran, jene zur Besinnung zu bringen, wo möglich zu bessern und ohne irgend Jemandes vermeidliche Kränkung sich in den Wiederbesitz seines Rechtes zu setzen. Und dazu gehört in diesem Falle keine ganz gewöhnliche Selbstbeherrschung. Zwar Alonso, der König von Neapel geht über den Durchschnittsgrad der im Getriebe der Welt-Interessen einmal gewöhnlichen Selbstsucht nicht hinaus, aber Antonio und Sebastian sind so ein paar freche Schurken, als je deren die Geduld der rechtschaffenen Leute auf die Probe setzten. Schon ihr übermüthiger Kavalierton gegen die Untergebenen auf dem Schiffe nimmt gegen sie ein. Gonzalo und dem von Reue über das Vergangene

beunruhigten Könige gegenüber sind sie fühllose, hartherzige Spötter und noch dazu ohne Witz. Sebastian namentlich läßt sich einen der charakteristischsten Züge gemeiner Seelen entschlüpfen, da er dem unglücklichen, ohnehin zu Mißmuth geneigten Bruder mit Vorwürfen zusetzt über die unzweckmäßige Verheirathung seiner Tochter, welche die ganze unglückliche Seefahrt verschuldet. Er verdient in vollstem Maße Gonzalo's Zurechtweisung:

„Mein Prinz Sebastian,
Der Wahrheit, die ihr sagt, fehlt etwas Milde
Und die gelegene Zeit; ihr reibt den Schaden,
Statt Pflaster aufzulegen."

Ganz im Gegensatz gegen Alonso sieht Antonio in den theils furchtbaren, theils seltsamen Naturscenen, die er eben erlebt hat, keine Anregung zum Insichgehen und Nachdenken, sondern nur eine Gelegenheit zu neuen Verbrechen. Die Scene, in welcher er die Genossen zur Ermordung des Bruders verlockt, ist fast eine zweite Auflage des Gespräches der Lady Macbeth mit ihrem Gemahl, nur mit dem Unterschiede, daß Sebastian kein tragischer Held ist, sondern ein ziemlich hausbackener Schuft. Antonio spricht in der Verschwörungsscene (Act 2, 1) fast wie eine Art von Caliban mit parfümirten Handschuhen und Ritter-Sporen, ein ganz stumpfer, gemeiner Genußmensch, der für den feinern Beobachter nur doppelt widerlich ist unter dem Firniß weltmännischer Bildung. Er weiß nicht, wo das Gewissen sitzt. Er fühlt die Gottheit nicht im Busen:

„Zehn Gewissen,
Die zwischen mir und Mailand stehn, sie möchten
Gefroren sein und aufthau'n, eh' sie mir
Beschwerlich fielen!"

Und nicht bessere Ueberlegung, sondern Ariel's Dazwischenkunft, resp. das Erwachen der Schläfer, hindert die That und läßt das Drama nicht zur Tragödie werden. Ueber diese Feinde nun trägt Prospero einen nicht blos physischen, sondern auch einen gründlichen moralischen Sieg davon durch einen Vorgang, der ohne symbolische Deutung kaum einen Sinn giebt. Eine reich gedeckte Tafel erhebt sich auf sein Geheiß vor den erschöpften Männern. Begierig denken sie sich zu erfrischen, als Ariel in Gestalt einer Harpye die Speisen hinunterwirft. Das Gefühl der Hülflosigkeit ergreift die Entsetzten und bitter Getäuschten.

„Ich und meine Brüder
Sind Diener des Geschicks"

ruft der Geist ihnen zu und die Tafel verschwindet. Da erwacht unter dem Druck der getäuschten Hoffnung, in dem Bewußtsein der Ohnmacht und in der Furcht vor bitterer Noth das im Sonnenschein des Glücks sanft entschlummerte Gewissen. Das bange Vorgefühl des Unglücks bringt die verwilderten Gemüther zu sich selbst. Prachtvoll malt die Wirkung sich in Alonso's Ausruf:

„Mir schien, die Wellen riefen es mir zu,
Die Winde sangen mir es, und der Donner,
Die tiefe, große Orgelpfeife sprach
Den Namen Prospero; sie rollte meinen Frevel!"

Und ganz deutlich bezeichnet Gonzalo den durchaus symbolischen Sinn des ganzen Vorganges in den Worten:

„Sie alle drei verzweifeln. Ihre große Schuld,
Wie Gift, das lang nachher erst wirken soll,
Beginnt sie jetzt zu nagen."

Prospero aber ist es nicht um ihre Verzweiflung zu thun, sondern um ihre Reue und Besserung und die dadurch bedingte Versöhnung. Inmitten der erhabensten Anstrengungen und Erfolge eines genialen zauberkräftigen Geisteslebens hat er die Frische der Empfindung, die Jugend des Herzens sich bewahrt, ohne welche weder die Thaten, noch das Glück der glänzendsten Laufbahn uns mit den Entbehrungen und Enttäuschungen des vorschreitenden Lebens auszusöhnen im Stande sind. Und er konnte dies; denn indem das Schicksal ihm Alles nahm, ließ es ihm das Kleinod seiner Seele, das Wesen, welches bestimmt war, die Verbindung herzustellen zwischen den hohen Abstractionen seines geistigen Schaffens und zwischen den Interessen der bunten realen Welt.

Miranda, denn natürlich ist von ihr die Rede, war ein Kind von drei Jahren, als Antonio's Verrath sie mit dem Vater in die Einöde stieß. Schon damals war sie ein „Cherub, der den Vater erhielt. Wenn ihn der Muth verließ, gab ihr Lächeln ihm neue Lebenshoffnung zurück." Seitdem ist sie in zwölf Jahren eines einsamen, aber naturgemäßen und gesunden Lebens unter des Vaters sorgfältigster Leitung zum Ideal der frischen, knospenden Jungfräulichkeit herangeblüht. Ihr gegenüber ist Prospero nicht der erhabene Zauberer, sondern der schlichte, warm fühlende Mensch. „Sie nimmt

den Zaubermantel von ihm," sobald er sich anschickt, ihr sein Herz zu öffnen. In stiller Genügsamkeit, ächt kindlich des Augenblicks froh und unbekümmert um Vergangenheit und Zukunft hat sie nie danach getrachtet, jene traumhaften Erinnerungen ihrer frühern, glänzenden Tage durch die begehrliche Phantasie zu beleben. Mehrmals hatte der Vater im Beginn bedeutsamer Gespräche abgebrochen, sie vergebenem Forschen überlassend. Aber das ließ sie stets unbekümmert:

„Mehr zu wissen
Gerieth ihr niemals in den Sinn."

Bei des Vaters Erzählung ist nicht bedauernde Sehnsucht nach dem auch für sie verloren gegangenen Weltglück, sondern tiefes Mitleid mit jenem ihre deutlich sich offenbarende Empfindung.

„O wie das Herz mir blutet, wenn ich denke,
Wie viel Beschwer' ich damals euch gemacht,
Wovon ich Nichts mehr weiß!"

So entgegnet sie ihm, und die ganze Unbefangenheit ihres Sinnes, die Gesundheit und ruhige Gelassenheit ihrer warm empfindenden aber durchaus nicht reizbaren Natur spiegelt sich in der Frage:

„Welch' ein böser Streich, daß wir von dannen mußten!
Wie? oder war's zum Glücke?"

Wo des Vaters Gewalt in ihrer furchtbaren Größe sich offenbart, tritt sie mit ächt weiblicher Herzensgüte als Fürbitterin zwischen ihn und die vermeintlichen Opfer seines Zornes. Sie leidet mit den Schiffbrüchigen während des Sturmes und ist nicht ruhig, bis der Vater sie versichert, daß jene gerettet sind. Nach allem, was wir von ihr sehen und hören, ist es augenscheinlich, daß der Dichter den Preis ihrer Schönheit und Trefflichkeit im Munde des Vaters als die schlichte Anerkennung der Wahrheit hinstellt, daß in der That ein Ideal weiblicher Trefflichkeit ihm hier vorschwebte, noch unberührt von den störenden und verbildenden Einflüssen des Lebens, gleich weit entfernt von unerzogner Rohheit und Einfalt und eitler, verkünstelter Ueberkultur.

Diese frische, unberührte Jungfräulichkeit, noch ganz umhüllt von dem poetischen Duft der ersten träumenden Jugendahnung, in Julia's Alter, tritt nun in Berührung mit der gleich gesunden und erfreulichen Erscheinung Ferdinand's, des königlichen Jünglings, und schließt so die Kette, welche den elektrischen Funken rein menschlichen

Lebens und Empfindens aus dem Heiligthum idealen Geistesstrebens und strahlender Herzensreinheit hinüber leitet in die verdorbene Existenz der Sklaven des Besitzes und des Genusses. Das nun sich entwickelnde Liebesidyll ist der Bedeutung und Mannigfaltigkeit der Motive nach vielleicht das am idealsten angelegte, welches Shakespeare gezeichnet hat. Es deutet alle Stimmungen an, welche eine naturgemäße Entwickelung der Leidenschaft zu erzeugen pflegt, von dem Entzücken und Staunen des ersten Erblickens, durch feste, hingebende Treue in der Prüfung hindurch, bis zu den seligen Entzückungen des ruhigen Besitzes, wie nur die fleckenlose Herzensreinheit sie kennt. So haben denn auch die Erklärer im Preise dieser Scenen vielfach gewetteifert. Da aber in Sachen der Ueberzeugung und des Gefühls Autoritäten nicht gelten dürfen, so muß ich auf alle Gefahr hin zu der Ketzerei mich bekennen, daß ich hier die Ausführung, auf die denn doch in künstlerischen Dingen das Meiste ankommt, für zurückgeblieben erachte hinter den allerdings idealen und vortrefflichen Intentionen des Dichters. Schon Miranda's mehrfach wiederholte sehr altkluge und hausmütterliche Bemerkungen über Familien- und Verwandschafts-Verhältnisse geben ihrem reinen jungfräulichen Bilde einen unangenehm contrastirenden Zug. Man muß sich mit Gewalt des Gedankens erwehren, daß die Beobachtung Caliban's sie am Ende doch klüger gemacht habe, als es gerade nothwendig wäre für den poetischen Reiz ihrer Erscheinung. Ihre Liebeserklärung an Ferdinand gipfelt in den berühmten Worten:

„Fort, blöde Schlauheit!
Führ' du das Wort mir, schlichte, heil'ge Unschuld!
Ich bin eu'r Weib, wenn ihr mich haben wollt,
Sonst bin ich eure Magd."

Das sind ganz treffliche wahre Gedanken. Aber man sollte glauben, die Bemerkung über die schlichte, heil'ge Unschuld würde im Munde des reflectirenden Beobachters sich besser ausnehmen, als in dem des vierzehnjährigen, liebenden Mädchens! Auch Ferdinand's Prüfung durch das höchstens einstündige Holztragen ist zu sichtlich Allegorie, um bei dem nicht wegzuleugnenden Kontrast zwischen der sichtbaren Handlung und ihrer Bedeutung der poetischen Wirkung nicht nachtheilig zu werden. Nicht besser steht es mit der nach dem Verlöbniß den Liebenden auferlegten Prüfung. Der Dichter macht hier die gewichtige Wahrheit geltend, daß der Naturtrieb nur da zum Segen

wirkt, wo er dem Gesetz des Geistes, der Sitte sich fügt. Aber was in der langen epischen Perspective z. B. von Huon's und Rezia's Versuchungen und Abenteuern mit der ganzen Macht der Wahrheit auf uns wirkt, wird hier durch die Kürze der Zeit zu einem bloßen Symbol und wirkt weitaus nicht mit der Macht der concreten Erscheinung. Wir können es den Unschuld-Mustern Ferdinand und Miranda unmöglich so hoch anrechnen, daß ihre Sittsamkeit unmittelbar nach der Verlobung und nach des Vaters nicht sonderlich zartem Gebot*) eine Partie Schach über vorhält. Ich kann das Gefühl nicht los werden, als stehe hier der Gedankenreichthum des vom Genuß des Lebens zur Betrachtung vorgedrungenen (oder herabgestiegenen?) Dichters, der in ähnlichen Scenen seiner frühern Werke so hinreißenden, ächt dramatischen Wirkung doch schon etwas im Wege. Dagegen kommt diese Tiefe und Fülle des zu durchsichtigster Reinheit geläuterten Gedankenstromes zu vollster ergreifendster Geltung in allen jenen Schluß-Scenen, deren Mittelpunkt Prospero's gebietende Persönlichkeit bildet. Da die Lösung aller Wirren, die Versöhnung des Herzens mit dem harten und wunderlichen Weltlauf sich fast schon vollzogen, im seligsten Anschauen des Glücks seiner Kinder, ergreift den gereiften Denker mit verdoppelter Gewalt das schwermüthige Bewußtsein der Vergänglichkeit aller Dinge. Dem selig schwärmenden, von paradiesischem Glück träumenden Ferdinand antwortet er mit der merkwürdigen Betrachtung:**)

„Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohe Thürme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Ball,
Ja, was daran nur Theil hat, untergeh'n;
Und wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verschwinden. Wir sind von solchem Stoff
Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf!“ —

Dann vollzieht er mit vollstem Bewußtsein die durch das ganze Stück vorbereitete Versöhnung mit seinen Feinden und mit dem realen Le-

*) Eine ähnliche Unzartheit, freilich in einer bei Shakespeare nur zu gewöhnlicher Wendung, erlaubt sich Prospero in der 2. Scene des 1. Acts. „Ein Tugendbild war deine Mutter.“

**) Es wurde schon erwähnt, daß sie an den Darius des Lord Stirling erinnert.

ben. Eimsamkeit, Umgang mit der Natur und tiefes Eindringen in die Geheimnisse des Geistes haben die Kraft des ursprünglich unpraktischen Idealisten bis zu sicherer Beherrschung seiner selbst und der Verhältnisse gesteigert. Sie haben ihn sogar Menschenkenntniß gelehrt, aber sein Herz nicht vertrocknet! Gleich weit von schwachmüthigem Nachgeben und von unedler Rachsucht leitet er die Versöhnung mit den Feinden ein durch das schöne Wort:

„Obgleich ihr Frevel tief in's Herz mir drang,
Doch nehm' ich gegen meine Wuth Partei
Mit meinem edlern Sinn; der Tugend Uebung
Ist höher, als die Rache. Da sie reuig sind,
Erstreckt sich meines Anschlags einz'ger Zweck
Kein Stirnerunzeln weiter!"

So wird das Recht hergestellt, das Glück der hoffnungsreichen Jugend und Unschuld, soweit Menschen das vermögen, dauernd begründet. Und dann wendet die Seele des gewaltigen Mannes von den Kämpfen und Siegen des erhabensten Geisterlebens sich zur Einkehr in das süße, allein Ruhe und Frieden gewährende Stillleben des Herzens, dieser Heimath, von der die Jugend zu den Aufregungen und Gefahren des Lebens hinaus zieht, um sie im besten Fall einst wieder zu erreichen, mit gebrochener Kraft, aber mit den Ehrenzeichen des getreuen, siegreichen Kampfes. Prospero schwört seine Zaubergewalt ab, und begräbt klaftertief seinen Stab in die Erde, um fortan als einfacher Mensch mit den Menschen zu leben. Der letzte Dienst, den er von seinen Geistern verlangt, ist das heilige Lied, durch welches sie Friede und Versöhnung ausgießen in die zerrissenen Herzen der reuigen Feinde!

Und hier scheint es denn gerechtfertigt und nothwendig, jener vielfach ausgesprochenen, wenn nicht historisch, so doch gewiß psychologisch und poetisch wahren Annahme zu gedenken, welche in Prospero's königlich priesterlicher Gestalt die Züge des sonst überall hinter einen Schöpfungen bescheiden zurücktretenden Dichters erblickt*). Es ist ein schöner Gedanke, Shakespeare sich vorzustellen, gesättigt von Ruhm und Erfolgen, aber auch aufgeklärt über deren geringe Be-

---

*) Elze möchte lieber an Southampton denken, den Shakespeare durch das Stück zu einer von ihm geplanten See-Expedition habe aufmuntern wollen.

deutung für den Kern menschlichen Daseins, für die Zufriedenheit und die Ruhe des Herzens, ohne Verbitterung, enttäuscht über die Illusionen der Jugend, ausgesöhnt mit den feindlichen Lebensgewalten, deren düstere Schatten nicht zu verkennen sind in so manchem Werke seiner spätern Zeit, (man denke an Lear! an Timon!), nicht ohne Narben, aber unbesiegt heimkehrend aus dem schweren, rühmlichen Lebenskampfe, um den Rest seiner Tage fortan in ernster, gelassener Selbstschau der Vorbereitung auf das unvermeidliche Schicksal der Sterblichen zu widmen. Man kann der Versuchung kaum widerstehen, Prospero's wehmüthig tiefsinnigen Epilog in diesem Sinne zu deuten, selbst auf die Gefahr hin, die Einlage eines Schauspielers hier für Shakespeare's Wort zu nehmen.

Die Ungewißheit der chronologischen Bestimmungen nöthigt bei dergleichen nur zu verlockenden Ausführungen nun freilich zu äußerster Vorsicht; im vorliegenden Falle ist es z. B. so gut als gewiß, daß Shakespeare nach dem „Sturm" noch das „Wintermährchen" auch wohl „Heinrich VIII" verfaßte. Aber würdig des Dichters wäre ein solcher Schwanengesang in jeder Beziehung: so sehr entspricht die hohe, dieses Drama durchwehende Gesinnung dem Gesammteindruck seiner Erscheinung, so wie der erhabenen Bedeutung seiner Kunst für Veredlung des Herzens, für Klärung und Beruhigung der Leidenschaft, für die gedeihliche Lösung der das Leben der Sterblichen verwirrenden Räthsel.

Sechsunddreißigste Vorlesung.

Das Wintermährchen.

Es ist mit höchster Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß hier eine der letzten poetischen Leistungen Shakespeare's, wenn nicht die letzte, vor uns liegt. „Das Wintermährchen" wurde durch den Master of the Revels Sir George Buck im Jahre 1611 am Hofe zur Aufführung verstattet, am 15. Mai desselben Jahres wohnte Dr. Simon Forman einer Aufführung desselben im Globus-Theater bei, und 1614 war das Stück dem Publicum noch in frischem Gedächtniß, wie aus Ben Jonson's tadelnder Anspielung in Bartholemew Fair sattsam erhellt. Der älteste bekannte Druck ist der der Folio-Ausgabe von 1623, und auf die allerletzte Periode des Shakespeare'schen Schaffens deutet auch die künstlich verschränkte Versbildung hin, so wie die weit gehenden, hie und da wohl übertriebenen Freiheiten der dramatischen Technik. Das Wintermährchen ist dabei an Form und Inhalt den vollendetern Erzeugnissen dieser Zeit und dieser Gattung, dem „Cymbeline" und dem „Sturm" schwerlich ebenbürtig zu achten. Wohl vereinigt es alle Eigenthümlichkeiten der Dramen, namentlich des Cymbeline: Weite Anlage, einen massenhaften, an das Epos erinnernden Stoff, mannigfaltigste Mischung des Hochtragischen, des Idyllisch-Sentimentalen und des Komischen, wunderbare Verkettung der Verhältnisse, symbolisches Eingreifen einer höhern Welt in das Getriebe der dramatischen Handlung, heitern Ausgang hochtra-

gischer Verwickelungen und verschlungenster Intriguen. Aber diese Elemente sind keineswegs gleichmäßig künstlerisch bewältigt. Scenen von erster Schönheit, mit dem unverkennbaren, ächten Stempel des Shakespeare'schen Genius bezeichnet, wechseln mit ziemlich flüchtigen Skizzen, und hie und da ist es selbst der sichtlichen Bemühung des Dichters nicht ganz gelungen, durch an sich treffliche und seiner tiefsinnigen Art durchaus würdige Aenderungen die Härten der von ihm benutzten Fabel ganz zu beseitigen.

Die letztere hatte er diesmal einem Greene'schen Roman, **Dorastus and Fawnia**, entnommen, auch unter dem Titel: **Pandosto, or the triumph of time** bekannt, eine phantastische Dichtung, halb Ritter- halb Schäfer-Geschichte, etwa in der Art der **Rosalynd** des Lodge, welche, wie oben bemerkt, dem Lustspiel „Wie es Euch gefällt" zum Grunde liegt. Bei Greene besucht Egisthus von Sicilien seinen Jugendfreund Pandosto von Böhmen. Eine plötzlich aufflammende Eifersucht entzündet den Wirth bis zu Mordgedanken gegen den eng befreundeten Gast, eben als dieser, von Bellaria, Pandosto's Gemahlin in dessen Auftrage dringend gebeten, sich zu längerem Bleiben entschließt. Egisthus entflieht und Pandosto wüthet nun um so grimmiger gegen die Königin. Deren neu geborne Tochter wird auf's Meer ausgesetzt, sie selbst schmachvoll vor Gericht gestellt. Selbst das freisprechende, ihre Unschuld ausdrücklich verkündende Orakel Apollo's vermag den harten Sinn des Eifersüchtigen nicht zu erschüttern, und erst da der plötzliche Tod seines einzigen Söhnchens einen Theil der Weissagung schrecklich erfüllt, kehrt ihm die Besinnung zurück: zu spät für die Rettung der Gattin, welche in jähem Tode dem Schrecken und Kummer erliegt. — Unterdessen haben Wind und Wellen die ausgesetzte „Faunia" wohlbehalten an die sicilische Küste entführt, wo sie von rechtlichen Schäfern gefunden und erzogen wird. Mit ihren spätern Schicksalen beschäftigt sich dann der Haupttheil des Romans. Wir erfahren, daß Dorastus, des Egisthus einziger Sohn, in sprödem Uebermuth der Liebe den Krieg erklärt, insonderheit da sie in Gestalt einer ihm vom Vater bestimmten dänischen Prinzessin seine Freiheit bedroht. Wie Hippolyt sucht er im rüstigen Waidwerk sein Ergötzen. Da führt ihn der rächende Amor auf einer Falkenjagd der ihm vom Schicksal bestimmten Faunia entgegen. Es beginnt eine phantastische, schäferlich-romantische Liebesgeschichte. Ehe noch sein Vater die Sache entdeckt hat, geht der Prinz mit seiner Schäferin heimlich zu Schiffe,

und auch den alten Schäfer bringt sein Diener Kapnio an Bord, als jener im Begriff ist, die für Faunia's Herkunft zeugenden Kleinode dem Könige zu übergeben. Ein Sturm führt nun das Schiff nach Böhmen. Pandosto, dem Zuge seines Herzens zu der verloren geglaubten und nun unerkannt vor ihm stehenden Tochter gehorchend, fällt in leidenschaftliche Liebe zu Faunia, und als das Geheimniß ihrer Abkunft dann an den Tag kommt, nimmt er sich in Verzweiflung das Leben.

Shakespeare fand also hier den Stoff eines düstern Trauerspiels mit dem einer romantisch-phantastischen Liebesgeschichte nicht sowohl künstlerisch verschmolzen, als oberflächlich und mechanisch verbunden. Die Geschichte Pandosto's und Bellaria's bot ihm die Grundzüge eines Gemäldes der Eifersucht und ihrer zerstörenden Folgen, dessen Schrecken von den furchtbaren Scenen des Othello kaum überboten werden. Wenn der Greene'sche Roman dem Leser den peinlichen und erschütternden Anblick einer kunstgerechten und moralischen Vergiftung erspart, wie sie Jago durchführt, um die biedere, treuherzige Natur des Mohren in ihr Gegentheil zu verwandeln, wenn er durch Dazwischenkunft des „Schicksals“ dem eifersüchtigen Pandosto den schon beschlossenen Mord der Gattin erspart, so bestraft dafür die Aussetzung des Kindes sich in furchtbarster hochtragischer Weise, und der Selbstmord des Vaters bildet am Schlusse ein entsetzliches Gegenstück zu der Vereinigung der Tochter mit ihrem Geliebten. Wohl erinnert es an eine Lieblingswendung Shakespeare'scher Lebensbetrachtung, wenn endlich die heranblühende Jugend sich zu neuem, schuldlosem Leben über den Gräbern die Hände reicht, unter welchen die Opfer des Irrthums und der Leidenschaft ruhen. Aber das Drama, im Gegensatze gegen das Trauerspiel, strömt aus einer milderern und heiterern Stimmung; es hat keinen Raum für den Frevel, welcher nur mit dem Untergange des Thäters gesühnt werden kann, weil er thatsächlich die natürliche Ordnung der Dinge durchbrach und eine neue, verderbliche Verkettung von Ursachen und Wirkungen entstehen ließ. In „Maß für Maß“ durfte Claudio nicht wirklich sterben, Isabella nicht entehrt werden, wie die Novelle es vorschrieb. Der Mordplan im „Sturm“ mußte an Prospero's Wunderkraft ohnmächtig scheitern, ohne auch nur den Gedanken an eine ernste Gefahr zu erregen. In „Cymbeline“ hätte die heroische Reue und Buße des Postumus den alten „Fluch der bösen That“ nicht gewandt, wenn Pisanio nicht da war und die Ausführung

des verhängnißvollen Entschlusses zu hindern wußte. In ähnlichem Sinne sind nun die Veränderungen gedacht, durch welche Shakespeare die tragische Fabel seines letzten Stückes mit den Gesetzen des Drama's in Uebereinstimmung zu bringen bemüht war. Er ließ vor Allem seine Hermione, die Bellaria des Romans, nicht wirklich sterben. Eine todtenähnliche Ohnmacht wirft sie bei der Nachricht von dem plötzlichen Tode ihres Söhnchens darnieder, und durch Mittel, über welche der Dichter sich nicht weiter verbreitet, gelingt es der treuen Freundin Paulina, den König beim Begräbniß zu täuschen und die tief Betrauerte sechszehn Jahre lang zu verbergen, bis die nach der Verheißung des Orakels wiedergefundene Tochter auch die beiden, längst ausgesöhnten Gatten wieder vereinigt. Damit fiel denn natürlich auch die unerfreulichste Wendung des Romans fort: die Liebe des Königs zu seiner Tochter und sein Selbstmord nach der Wiedererkennung. An Stelle jener verderblichen Leidenschaft tritt hier vielmehr ein schöner Zug tiefer und reiner Sympathie und die endliche Lösung aller Räthsel wird durch einen vollen Akkord des Entzückens begrüßt. Shakespeare's eigenster Art entsprechend ist ferner das sichtliche Bemühen, die überlieferte Fabel mit dem Grundgesetz des Drama's thunlichst in Uebereinstimmung zu bringen, indem er mehrfach überlegte Handlung an die Stelle des Zufalls, die Logik der Thatsachen an die Stelle des willkürlich eingreifenden Schicksals setzt. So wird Perdita, die Faunia des Romans, nicht durch die Wellen in führerlosem Nachen an die Küste von Böhmen getrieben. Der mit ihrer Aussetzung beauftragte Antigonus bringt sie absichtlich dorthin, denn er glaubt halb und halb an die Untreue der Königin und will, daß das Schicksal des Kindes sich in dem Lande des muthmaßlichen Vaters vollende. Es ist hierbei freilich nicht zu verschweigen, daß die Handlung des Drama's gerade bei dieser Abänderung auf der einen Seite an innerer Nothwendigkeit verliert, was sie auf der andern gewinnt. So sehr wir es nämlich in der Ordnung finden, daß Antigonus die Rolle des Windes und der Wellen bei der Gestaltung von Perdita's Schicksal übernimmt, so wenig können wir die Frage nach der dramatischen Berechtigung jenes Bären ablehnen, welcher den zu wortgetreuen Ritter unmittelbar nach der Aussetzung zerreißt, oder die nach der sittlichen und logischen Bedeutung des Sturmes, der sodann alle Zeugen und Mithelfer der That vernichtet. Man wird der Kritik immerhin zugeben müssen, daß Shakespeare hier die Scylla nicht ganz wohlbe-

halten vermied, indem er die Charybdis umschiffte. Antigonus mußte bei der Aussetzung Perdita's selbstständig handeln, damit nicht lediglich das dem Menschen nicht Rede stehende Schicksal die beiden Haupttheile des Drama's verknüpfte: aber eben so nothwendig war es, daß der ganze Vorgang tiefes Geheimniß für den König blieb, denn sonst hätten dessen Nachforschungen nach seiner Bekehrung mit der ganzen Romantik des vierten und fünften Aktes sicher ein kurzes Ende gemacht. So mußten denn der Bär und der Sturm herbei, und das Drama deckte sein Deficit mit einem nicht ganz unbedenklichen Anlehen bei der Legende. Weit würdiger Shakespeare's war jener andere Gedanke, den Tod des Prinzen etwas weniger mährchenhaft zu machen durch die Bemerkung:

„Sein hoher Sinn (zu hoch so zarter Jugend)
Zerbrach sein Herz vor Schmerz, daß thöricht roh
Der Vater ehrlos macht die holde Mutter."

Und in demselben Sinne tritt im zweiten Theile des alten Camillo's Rath und Bestreben statt des vom Schicksal gesendeten Sturmes ein, der die Prinzessin des Romans mit ihrem getreuen, prinzlichen Schäfer der Heimath zuführen muß. Bleibt auch nach gebührender Anrechnung dieser wesentlichen Besserung im „Wintermährchen" noch genug des Wunderlichen zurück, so kann auf der andern Seite nur die Oberflächlichkeit es verkennen, wie Vieles und Treffliches der Dichter geleistet hat, um durch die Ausführung des Einzelnen, so wie durch die Färbung und Haltung des Ganzen, durch Sprache und Charakteristik den Mängeln des von Greene übernommenen Grundrisses zu Hülfe zu kommen. — Man hat bereits sehr richtig darauf hingewiesen, wie wenig die gerade hier in's Ungeheuerliche gehende Gleichgültigkeit gegen Geographie und Chronologie zu einem Urtheil über die Kenntnisse des Dichters berechtigt und, die Fabel einmal zugegeben, dem Stücke zum Nachtheil gereicht. Dreimal wird die mährchenhafte Unglaublichkeit der Handlung nachdrücklich in Erinnerung gebracht. „Diese Neuigkeit, die man als wirklich bekräftigt, sieht einem alten Mährchen so ähnlich, daß ihre Wahrhaftigkeit sehr verdächtig erscheint." So leitet der Erzähler die Geschichte von Perdita's Wiederfindung ein. Dieser absichtlich betonte mährchen- und traumhafte Ton des Stückes ist ja wohl offenbar darauf berechnet, die Anforderungen an strenge dramatische Folgerichtigkeit von vorne herein herabzustimmen, und er wird nicht wenig durch die völlige Ungebundenheit verstärkt, mit

welcher Shakespeare sich hier über alle Schranken der Zeit und des Raumes hinweg setzt. Das „Wintermährchen“ geht in dieser Beziehung bekanntlich weiter, als irgend ein anderes Shakespearesches Stück. Mit culturhistorischen Aeußerlichkeiten nehmen es, wie wir wissen, selbst die der antiken Geschichte entnommenen Dramen nicht ganz genau. Hamlet, Lear, Cymbeline übertragen die Sitten des sechszehnten Jahrhunderts auf das Sagen-Zeitalter der nordischen Völker. „Wie es Euch gefällt“ macht die voraussetzungslose, poetische Zeit des Schäfer-Romans den Sinnen anschaulich, indem es den Ardenner-Wald mit Löwen, Riesenschlangen und Palmen ausstattet. Ganz in demselben Sinne führt uns der Dichter des Wintermährchens an die böhmische Küste, läßt er aus der Insel Delphi Orakel kommen, während Julio Romano als Verfertiger von Hermione's Statue genannt wird, die böhmischen Hirten sich an englischen Pfingstspielen ergötzen und Autolycus ihnen die Ballade zum Besten giebt „von des Wucherers Frau, die mit zwanzig Geldsäcken nieder kam, oder vom Fisch, der sich sehen ließ Mittwoch, den achtzigsten April, vierzigtausend Klafter über dem Wasser und dabei die Ballade sang gegen die harten Herzen der Mädchen.“ Den mythologischen Apparat, Orakel und Träume, hat das „Wintermährchen“ ebenso, wie das idyllische Intermezzo mit „Cymbeline gemein; es wird sich aber zeigen, daß derselbe hier wie dort das selbstständige innere Leben der Handlung mehr symbolisirt, als daß er selbstständig bestimmend in die Entwickelung eingriffe. Die Hauptsache endlich für die dramatische Belebung des ungefügigen Stoffes leistete natürlich Shakespeare's bewährte Meisterschaft in Charakteristik und Führung des Dialogs. Sie läßt auch hier die Mühe der nähern Betrachtung nicht unbelohnt und erklärt zur Genüge die höchst günstigen Erfolge, deren sich das „Wintermährchen“ zu verschiedenen Zeiten auf der englischen Bühne erfreut hat. — Der Styl des Stückes ist, wenn nicht leicht und blühend, so doch überall bedeutend, energisch, zuweilen von höchster pathetischer Kraft. In Versen und Prosa der Hofleute, namentlich in der letztern, ist jener Anflug von euphuistischem Schwulst nicht zu verkennen, der die Sprache dieser Kreise bei Shakespeare stets von der Rede gewöhnlicher Menschenkinder unterscheidet. Ein Musterstückchen der Gattung ist u. a. der Bericht des dritten Edelmanns über die Wiedererkennungs-Scene im zweiten Auftritt des fünften Aktes: „Einer der rührendsten Züge von allen, und der auch nach

meinen Augen angelte (das Wasser bekam er, aber nicht den Fisch) war, wie bei der Erzählung von der Königin Tode, mit der Art, wie sie unterlag (wundervoll erzählt und vom König betrauert) wie da starres Hinhören seine Tochter durchbohrte: bis, von einem Zeichen des Schmerzes zum andern, sie endlich, mit einem Ach! möchte ich doch sagen, Thränen blutete; denn, das weiß ich gewiß, mein Herz weinte Blut. Wer am meisten Stein war, veränderte jetzt die Farbe; einige taumelten ohnmächtig, alle waren tief betrübt: hätte die ganze Welt dies anschauen können, der Jammer hätte alle Völker ergriffen." Nicht viel einfacher und natürlicher sind die Complimente, mit welchen in der Eingangsscene Camillo und Archidamus sich gegenseitig bewirthen. Es sind das eben die durch die Zeitsitte vorgeschriebenen Formen des feinen Umgangstones, deren Humor den Sprechenden selbst nicht entgeht. So nennt Camillo den jungen Prinzen ein herrliches Kind, ein Heilmittel für den Unterthan, eine Erfrischung alter Herzen; „die, welche auf Krücken gingen, ehe er geboren ward, wünschen noch zu leben, um ihn als Mann zu sehen." — „Würden sie denn sonst gern sterben?" erwiedert ganz trocken Archidamus; und Camillo: „Ja, wenn sie keinen andern Vorwand hätten, sich ein längeres Leben zu wünschen!" Alle diese Tanzmeister- und Fechter-Kunststücke der Conversation haben aber sofort ein Ende, sobald die Scene einen pathetischen Anlauf nimmt, und die Leidenschaft redet auch in dieser späten Arbeit des alternden Dichters noch in voller, ergreifender Kraft die Sprache der Natur und der Wahrheit. Ganz besonders ist die Rolle Paulina's reich an trefflichen Proben leidenschaftlicher Beredsamkeit, und die Gerichtsscene wetteifert an Schwung und Gedankenreichthum mit mancher berühmten Stelle der Trauerspiele. Die Anordnung der Handlung überwindet, namentlich in den Schlußscenen, mit ungemeiner Gewandtheit die in dem romanhaften Stoffe liegenden Schwierigkeiten. Mit weiser Oekonomie wird die Wiedererkennung Perdita's nur durch Augenzeugen geschildert, damit die Theilnahme sich für die überwältigende Wirkung des letzten Auftritts nicht abschwäche: für jene unvergleichlich dramatische Scene, da die vermeintliche Bildsäule Hermione's sich vor den Augen des Leontes belebt und zu der wehmüthigen Erinnerung an die so lange Betrauerte der Jubel des Wiederfindens, das Gefühl des Friedens und der Aussöhnung in den schönsten Gegensatz tritt. Mit nicht geringem Erfolge endlich war Shakespeare auch in diesem seltsamen, dramatisirten „Mährchen"

bemüht, durch Wahrheit und Charakteristik für die irrationalen Elemente der äußern Vorgänge zu entschädigen. Die abenteuerlich-seltsamen Ereignisse, denen wir beiwohnen, werden annehmbar und erregen unsere Theilnahme, denn sie tragen sich unter und an Personen zu, die uns als lebend und wahr ansprechen, deren Empfindungen wir, wenn nicht theilen, so doch verstehen, so daß die aus dem Roman übernommene Schicksals-Maschinerie sich zu einer heitern Symbolik natürlicher Vorgänge vergeistigt.

Dieser wichtigen Aufgabe leistet zunächst die moralische Färbung treffliche Dienste, in welcher uns die Umgebung des sicilischen Königspaares, der Schauplatz der tragischen Handlung gezeigt wird.

Eine Charakteristik Shakespeare's wird es nicht übersehen dürfen, wie wenig dieser Hof-Schauspieler und Theaterdichter zu den Bewunderern höfischer Sitte und Bildung gehörte. Wer Shakespeare's bittere und zahlreiche Ausfälle gegen plebejischen, anmaßenden Unverstand gegen seine Schilderungen vornehmer Verschrobenheit abwägen wollte, der würde ohne Mühe finden, daß die geputzten und Bisam duftenden Kavaliere bei des Dichters bekannter Abneigung gegen schweißige Mützen, schmierige Hände und übeln Athem nicht das Geringste gewinnen. Shakespeare verfolgt sie auf jedem Terrain und zu jeder Zeit, er benutzt sie als niedere, mittlere und hohe Jagd, er geht ihnen mit den Vögelbolzen des Witzes zu Leibe, wie mit den unentrinnbaren Pfeilen mitleidloser Satire und mit dem scharfen Schwerte sittlicher Entrüstung. Von den gelehrten Pedanten des navarresischen Hofes, von dem Hofmanne, den Probstein daran erkennt, daß er politisch gegen seinen Freund war, geschmeidig gegen seinen Feind, und daß er drei Schneider zu Grunde richtete — bis hinab zu den Schmeichlern Richard's III. und zu der plumpen Bosheit Cloten's hat Shakespeare keine moralische Krankheitserscheinung dieser Sphäre verschont. Es wetteifern in dieser Richtung Lustspiele, Tragödien und Dramen. „Verlorne Liebesmüh'n", „Wie es Euch gefällt", „König Johann", „Heinrich VI.", „Richard III.", „Hamlet" und „Lear", „Cymbeline" und „der Sturm" zeigen gleichmäßig, wie wenig die Auserwählten des Glücks bei dem der Herzen kundigen Dichter vor den Stiefkindern der Gesellschaft voraus haben, wie er in der That überall der Tugend ihre eigenen Züge und der Schmach ihr eigenes Bild zeigt, unbestechlich und wahr wie seine Meisterin, die Natur. Gegen alle diese Schilderungen der von der Macht und

vom Glücke bevorzugten Kreise bildet nun das „Wintermährchen“ einen nicht zu verkennenden Gegensatz. Nicht, daß dem Hofleben, welches uns hier gezeigt wird, die dunkeln Schlagschatten fehlten. Der Mordanschlag gegen Polyxenes, den vertrauten Jugendfreund und den Gast, der Prozeß Hermione's sind nicht geeignet, die höchsten Lebenskreise als ein Paradies des Glücks und der Tugend zu zeigen: aber es ist wohl zu beachten, daß alle diese Ungeheuerlichkeiten in der moralischen Krankheit einer einzigen, freilich der höchsten, Person ihren Ursprung haben. Es fehlt durchaus die bei solchen Nachtstücken aus der höchsten Gesellschaft sonst unvermeidliche Zugabe der Schmeichler und Heuchler, der giftigen Ohrenbläser, der Glücksjäger, welche nur auf die Gelegenheit lauern, um die bösen Gedanken des Gebieters zu Thaten zu machen. Leontes findet keinen Meuchelmörder für den Mann, gegen den seine Eifersucht ihn zur Wuth stachelt, keinen Ankläger, keinen falschen Zeugen gegen die verstoßene Gemahlin. Camillo entflieht lieber mit Preisgebung seines Vermögens, als daß er die Gunst des Herrschers mit dem Frieden seines Gewissens erkaufte; unter den Höflingen mag auch nicht Einer als Ankläger oder Zeuge gegen die Königin auftreten; alle mahnen zur Besonnenheit, zu ruhiger Ueberlegung, ohne durch das Wüthen des Herrschers sich merklich einschüchtern zu lassen. Ebenso geht es bei der Anfrage an das Orakel durchaus aufrichtig und ehrlich zu; es fällt den Abgesandten nicht ein, den Dolmetschern des Gottes etwa einen Wink im Sinne ihres Herrn zu geben. Als Antigonus in die Aussetzung des Kindes willigt, hat er, ganz abgesehen von der eigenen, dringenden Lebensgefahr, keine andere Wahl, als das hülflose Wesen vor seinen Augen durch den König ermordet zu sehen oder es einem ungewissen Schicksale preiszugeben. Freilich wird durch diese Erwägung dann jene sonderbare poetische Gerechtigkeit nur um so bedenklicher, die ihn, unmittelbar nach Erfüllung des erzwungenen Eides durch den Schicksals-Bären zerreißen läßt. Die allerglänzendste Ausnahme von dem Wesen der vornehmen Welt, wie es etwa Bellarius im „Cymbeline“ beschreibt, macht aber Paulina, des Antigonus heldenmüthiges, ebenso braves als heftiges Weib. Antigonus zeichnet ihre Art kurz und treffend in den Worten:

„Wenn sie den Zaum so nimmt, lass' ich sie laufen,
Doch stolpert sie niemals.“

Ihr Auftreten für die gemißhandelte Monarchin ist heftig, bis zur

Unschönheit, aber im höchsten Grade ehrenhaft und entschlossen. Man merkt es ihr an, daß sie gewohnt ist, im häuslichen Rathe ihr Wort darein zu reden, daß sie in der Person Hermione's gewissermaßen Ehre und Recht ihres in seiner glänzendsten Vertreterin gekränkten Geschlechts vertheidigt. Wir stimmen ihr aus vollem Herzen bei, so lange sie, wenn auch noch so leidenschaftlich und ausfahrend, für das das Leben der Königstochter kämpft. Erst als die falsche Nachricht von Hermione's Tode ankommt, steigern sich ihre Vorwürfe und Flüche für einen Augenblick zur grausamen, fast an Schadenfreude erinnernden Härte. Aber ein Wort des in's Herz getroffenen Königs reicht hin, ihrer durchaus braven und tüchtigen Natur wieder die Herrschaft zu geben:

„Wo man nicht helfen kann,
Soll man auch jammern nicht; nein, nicht betrübt euch
Um mein Gered', ich bitte; lieber laßt
Mich strafen, weil ich euch an das erinnert,
Was ihr vergessen solltet!“

Dies ihre treuherzige und ehrliche Abbitte, sie kommt aus gutem, aber durchaus nicht aus schwachem, von Gefühlsregungen beherrschtem Herzen. Sechszehn Jahre lang sieht Paulina den Kummer des trauernden Fürsten mit an, ohne daß ein schwacher Augenblick ihr das Geheimniß von Hermione's Leben entlockt. Erst als das Schicksal sich erfüllt hat, als „das Verlorene wieder gefunden ist“, bricht sie das Schweigen, vielleicht weil sie erst jetzt sich überzeugt hat, daß Leontes für alle Zukunft geheilt ist, daß die Wiedervereinigung des königlichen Paares zu dauerndem Glücke gereichen wird. So wird die Führung der Handlung im entscheidenden Augenblicke in treue und muthige Hand gelegt. Die tragische Leidenschaft des Leontes steht isolirt, ohne Anreiz, ohne Nahrung von Außen, und das ganze Ensemble läßt auch in der schlimmsten Verwickelung die Furcht vor einer tragischen Lösung nicht recht aufkommen. In demselben Sinne hat der Dichter mit weiser Besonnenheit die Charaktere der andern Hauptpersonen angelegt und entwickelt. Man darf sich nur bei Hermione an Desdemona, bei Leontes an Othello erinnern, um das deutlich herauszufühlen.

Situation und Charakterschilderung erscheinen in diesen Auftritten auf den ersten Blick fast wie eine Reminiscenz aus dem „Mohren von Venedig“. Wir sehen die Eifersucht, wie ein hitziges Fieber, sich in einem gesunden Organismus vor unsern Augen entwickeln; die Ein-

zelnheiten des furchtbaren Krankheitsprocesses drängen sich mit greller Deutlichkeit an unser Auge heran. Leontes wie Othello schwelgt in den Höllenschmerzen, welche seine kranke Phantasie sich bereitet, er verliert Urtheil und Besinnung noch schneller, als der afrikanische, halbwilde Krieger. Wie Othello ist er unfähig, sich zu verstellen, bebt er im Augenblicke der Wuth vor keinem Mittel zurück: und doch hat der Dichter seinen Charakter nicht tragisch angelegt und er hat es verstanden, diese Intention, mit der das Drama fiel und stand, den aufmerksamen Beobachter von Anfang an durchfühlen zu lassen. Schon die Einleitung der ganzen Verwickelung trägt Viel dazu bei. Leontes, wie wir oben bemerkten, hat keinen Jago neben sich, der ihm das Gift tropfenweise eingiebt, der sorgfältig beobachtend seine Krankheit verfolgt, um die Heilung unmöglich zu machen. Er hat nicht einmal die Entschuldigung des Postumus, als dieser durch die prahlerische Lüge des Jachimo sich täuschen ließ. Ebensowenig werden Lebensalter, Mißtrauen in sich selbst oder äußere Verhältnisse ihm zu Versuchern. In der Blüthe der Jugend („vor drei und zwanzig Jahren war er so alt, wie jetzt sein Junge, im grünen Kinderröckchen, in der Scheide fest sein Dolch"), im Besitz unbestrittener Herrschaft, von Jedermann geehrt und geliebt, hat er am allerwenigsten Grund, an der Mutter seines ihm noch dazu sprechend ähnlichen Prinzen zu zweifeln. Nicht wie Desdemona dem Mohren hat Hermione sich ihm angetragen: sie ließ ihn zwei Monate lang auf ihr Jawort warten, dann aber wurde sie sein, nach wohlüberlegtem Entschlusse, und seitdem haben alle guten und schützenden Gewalten des Lebens sich die Hand gegeben, um diesen Bund zu segnen und zu beglücken. Hermione's Charakter zumal scheint zu Allem eher geeignet, als der Eifersucht Nahrung zu geben. Gleichmäßige Fassung, Selbstbeherrschung, hohes Selbstbewußtsein durch Anmuth und Güte gemildert strahlen aus ihrer ganzen Erscheinung. Wie Desdemona's Leidenschaftlichkeit und Unbesonnenheit ihr fremd ist, so hat sie auch Nichts von ihrer Schwäche.

„Weint nicht, gute Kinder,
Es ist kein Grund; hört ihr, daß eure Herrin
Verdient den Kerker, dann laßt Thränen strömen,
Wär' ich auch frei. Der Kampf, in den ich gehe,
Dient mir zum ewigen Heil."

Das ist ihre Entgegnung auf die unerhörte, empörende Anklage; und

Beschimpfungen, Drohungen, Mißhandlung schlimmster Art vermögen an dieser Haltung nicht das Geringste zu ändern. Es ist als sähen wir Imogen, im Augenblicke, da ihr Pisanio das verhängnißvolle Geständniß macht. Und gegen dieses Weib braust Leontes in tödtlicher Eifersucht auf, weil sie, seinem Auftrage gehorchend, den Gast mit Erfolg zu längerm Verweilen genöthigt. In jedem Zuge zeigt er die gegen sich selbst wüthende Rechthaberei eines an vorschnelles Urtheilen gewöhnten, von Jugend an durch Widerspruch nicht zur Besinnung gebrachten Schooßkindes des Glücks. So ist sein Rasen weit unliebenswürdiger und widerwärtiger als das des Mohren, aber es ist nicht so schrecklich, denn es fehlt ihm der Stachel des tiefen Seelenschmerzes, den wir bei Othello mit Muße beobachten konnten, wie er vor unsern Augen in die Seele des arglosen Helden sich senkte. Schon der Lärm, das maßlose Ungestüm, mit welchem die Eifersucht sich hier äußert, müssen Zweifel an ihrer Tiefe und Dauer erwecken, und gewiß nicht ohne Absicht läßt der Dichter die Ausfälle des Wüthenden mehrmals bis zu burleskem Schimpfen sich steigern. So, wenn er gegen Paulina heraus fährt:

„Die Belferin von frechem Maul, den Mann
Hat sie geprügelt, und hetzt mich nunmehr!“

Solche Wellen treibt ein Lufthauch nur auf seichtem Gewässer empor und Leontes beurtheilt sich selbst und seine Umgebung garnicht unrichtig, wenn er später entgegnet:

„Wär' ich Tyrann,
Wo wär' ihr Leben? Nimmer spräch' sie das,
Wenn sie mich dafür hielte!“

Es bedarf nur einer starken, entgegengesetzten Erregung, um diese Erhitzung in das andere Extrem umschlagen zu lassen und die aus dem entzündeten Blute aufgestiegenen Phantome verschwinden zu machen. Die plötzliche Nachricht von dem Tode des Prinzen thut diesen Dienst. Eine scheinbare, tragische Katastrophe bringt die Handlung augenblicklich zum Stillstand, um sie dann, nach einem kühnen, vielleicht überkühnen Sprunge über die Kluft der Zeit, inmitten eines andern Geschlechtes der heitern Lösung entgegen zu führen.

So beginnt der zweite Theil des Gedichtes. Eine frische, anmuthige Natur umgiebt uns, ein frohes Bild des Glückes und des Gedeihens. Wie der fern grollende Donner eines abziehenden Gewitters mischt sich die Erinnerung an die öde, verrufene „Küste von

Böhmen", an des Antigonus verhängnißvollen Tod, an den Untergang seines Schiffes in die Bilder ländlichen Glückes, schlichter Einfalt, Treue und Kraft, welche die Schäferscenen des vierten Aktes erfüllen. Von Adoption der sentimental-phantastischen Pastoral-Grillen seiner Zeitgenossen ist Shakespeare hier eben so fern, als da er über diesen Geschmack in „Wie es Euch gefällt" durch die Gestalten des Corinnus und der Phöbe seine Meinung sagte. Die Schäfer des „Wintermährchens" sind durchaus weder Poeten noch schöne, schmachtende Seelen. Bei ihren Festen spielen derbe Puddings, ein gutes Ale und ein herzhafter Tanz eine größere Rolle, als verliebte Sonette. Die Frau vom Hause bedient die Gäste, singt ihren Vers, tanzt ihren Reihen: ihr Antlitz Feuer, durch Arbeit und das womit sie, Allen zutrinkend, es löscht." Wenn die Burschen gerade keine Dirnen zur Hand haben, so liegen ihnen die Wollpreise mehr im Sinne, als Zephyre, Nachtigallen und Rosen, und von dem Treiben ihrer Flegeljahre entwirft der Alte bei seinem ersten Auftreten ein durchaus nicht Jean Paul'sches Gemälde. (Akt 3, Sc. 3). Auch mit einer guten Dosis einer mehr lächerlichen als rührenden Einfalt mochte Shakespeare diese böhmischen Arkadier nicht verschonen. Sie finden Alle ihren Meister an Autolycus, dem lustigen, unverzagten Sohne Mercurs, der sich herab läßt, sie durch seine Balladen zu bilden und um ihre Festtagsbörsen zu erleichtern, nachdem er in wechselvoller Laufbahn ein Affenführer gewesen, ein Gerichtsknecht und Scherge, das Puppenspiel vom verlorenen Sohn tragirt, eines Kesselflickers Weib geheirathet und sich als Spitzbube gesetzt hat: beiläufig ein Typus, um welchen das „Wintermährchen" die lange Reihe Shakespeare'scher schelmischer Clowns zu guter Letzt noch bereicherte. Alle diese derben und lächerlichen Züge der hier vorgeführten idyllischen Welt werden aber aufgewogen durch die gesunde Bravheit und Ehrlichkeit, welche den einfachen Landleuten aus den Augen strahlt, trefflich vorbereitend auf Perdita's wahrhaft herrliche und anmuthvolle Erscheinung. Die Königstochter ist von dem alten Schäfer als eigenes Kind erzogen. Aus einfachem, uneigennützigem Mitleid nahm er das arme, hülflose Ding im Walde auf, aber es wird für Perdita kein Schade gewesen sein, daß die von Antigonus ihr mitgegebene Ausstattung die gute That auf der Stelle belohnte. So ward sie für ihre Pflegeelteru eine Quelle des behaglichen Wohlstandes und gedieh in der Einfachheit und Natürlichkeit ländlichen Stilllebens, ohne den Druck der Armuth und Dienstbarkeit

kennen zu lernen. In vollster Jugendblüthe führt sie der Dichter uns entgegen, von dem Prinzen, dessen Herz sie gewann, als Königin des ländlichen Festes herrlich geschmückt, bescheiden und muthig, heiter und anmuthig gelassen, eine der erfreulichsten und harmonischsten Gestalten, welche seine Dramen beleben, ebenbürtig sich anschließend an Porcia, Isabella, Imogen und Miranda. Mit allen Lieblings- und Herzenskindern der Shakespeare'schen Muse theilt sie den Familienzug der innern Wahrhaftigkeit, des Widerwillens gegen alles erkünstelte Wesen. Nicht einmal in den Blumen ihres Gartens mag sie der Natur Gewalt gethan wissen.

„Wenn das Jahr nun altert, —
Noch vor des Sommers Tod und der Geburt
Des frost'gen Winters, — dann blüh'n uns am schönsten
Blutnelken und die streif'gen Liebesstöckel,
Bastarde der Natur will man sie nennen:
Die trägt nicht unser Bauergarten, Senker
Von ihnen hab' ich nie gesucht."

Auf diese vom Dichter augenscheinlich nicht ohne Absicht eingeschobene Bemerkung empfängt Perdita von Polyxenes eine ganz treffliche Belehrung über die „von der Natur erschaffene Kunst", welche nicht zu verwechseln ist mit jener Afterkunst, die die Natur bestreitet.

„Du siehst, mein holdes Kind, wie wir vermählen
Den edlern Sproß dem allerwild'sten Stamm;
Befruchten so die Rinde schlechtrer Art
Durch Knospen edler Frucht. Dies ist 'ne Kunst,
Die die Natur verbessert, — mind'stens ändert:
Doch diese Kunst ist selbst Natur."

Perdita giebt das Alles zu, aber die Herzensmeinung, welche ihr jene erste Bemerkung entlockte, spricht sie nur noch entschiedener aus, indem sie hinzufügt:

„Den Spaten steck' ich
Nicht in die Erd', ein einz'ges Reis zu pflanzen:
So wenig als, wär' ich geschminkt, ich wünschte,
Daß dieser Jüngling mich drum lobt' und deshalb
Nur mich zur Braut begehrt'."

Dabei ist Perdita, ohne es zu wissen und zu wollen, ein auserwähltes Lieblingskind jener ächten, die Natur verschönernden und veredelnden Kunst; als sie aus dem Munde des Königs deren theoretisches Lob

vernimmt, ist ihr die Praxis längst geläufig. Ihr ganzes Auftreten, die Art, wie sie sich giebt gegen Hoch und Gering, gegen den Schäfer, der sie erzog, gegen die ländlichen Nachbarn wie gegen den Geliebten und gegen des Königs eigne Person: sie ist durchaus getragen von dem ächten weiblichen Takt, von roher, formloser Natürlichkeit eben so fern als von gefallsüchtiger Unwahrheit. Den ungewohnten, glänzenden Festschmuck trägt sie, wie ihre tägliche Kleidung. Wenn sie als Königin des Festes auch ein wenig blöder sich zeigt, als der alte Schäfer es wünschte, so hat sie doch für Jeden ein unbefangenes, freundliches Wort, und die Ansprache des Königs findet sie nicht verlegener als die der einfachsten Nachbarn. Als die Anregung der festlichen Stunde und die Gegenwart des Geliebten ihre Stimmung erhöht, fühlt sie die Schwingen ihres Geistes sich regen; ihre Reden werden über ihren scheinbaren Stand hinaus poetisch und zierlich: aus den Pfingstspielen scheint sie mehr gelernt und behalten zu haben, als sie vielleicht selbst wußte und wollte. Glänzend und entschieden aber kommt ihre höhere Natur zum Durchbruch, als das Machtwort des Herrschers ihre Liebe durchkreuzt. Nicht daß sie zu unweiblichem Widerspruche den Muth fände, als der König seinen Sohn an die kindliche Pflicht erinnert. War ihr doch von Anfang an unheimlich zu Muthe bei dem Gedanken an das Heimliche und Eigenmächtige ihrer Verbindung. Sie billigt schwerlich die kecke Weise, in welcher Florizel die Mahnung an das Recht des Vaters in den Wind schlägt. Als aber statt des Vaters der König, der Gewalthaber das Machtwort spricht, als nicht von der Kindespflicht, sondern von dem „Ruhm" des Königs die Rede ist, um dessentwillen ihre Liebe zu Florizel verdammt, mit grausamen Strafen bedroht werden müsse, da erhebt sich ihr jungfräulicher Stolz gegen die Satzung der Menschen, welche die zufälligen Gaben des Glücks höher stellt, als ächten, inneren Werth.

„Ich war nicht sehr erschreckt, denn ein, zwei Mal,
Wollt' ich schon reden, wollt' ihm offen sagen,
Dieselbe Sonn', an seinem Hofe leuchtend,
Verberg' ihr Antlitz nicht vor meiner Hütte
Und schau' auf beide gleich."

So leitet sie unmittelbar nach den Drohungen des Königs die Erklärung ein, in welcher sie ihren Hoffnungen entsagt. Florizel seinerseits zeigt ihres Vertrauens sich vollkommen würdig. Seine ganze Erscheinung vertritt recht eigentlich die souveräne Gewalt wahrer,

aufrichtiger Herzensneigung über die materiellen Gewalten des Lebens. Keinen Augenblick macht der Gedanke an seine Geburt, seinen Rang, seine jetzigen Pflichten gegen den Vater und seine künftigen gegen das Land ihn irre in der Wahl, welche er für das Leben getroffen. Die Mahnungen des von ihm nicht erkannten, verkleideten Vaters erwecken in ihm auch nicht einen Gedanken der Reue, noch der Besorgniß. Flucht und eigenmächtige Ausführung seines Planes ist das Einzige, was nach der unliebsamen Entdeckung ihm in den Sinn kommt. Man erwehrt sich kaum des Gedankens, daß eine zweite Tragödie sich hier vorbereite, schlimmer als die im ersten Theile des Drama's geschilderten Zerwürfnisse. Es soll und darf auch durchaus nicht geleugnet werden, daß der Dichter den vorliegenden Conflict zwischen dem Genußdrange des jugendlichen Herzens und den positiven Pflichten des Lebens hier ungleich weniger ernst und gründlich behandelt, als in Romeo und Julia, oder in Othello und Cymbeline. Gefühl und Phantasie behalten, wie es dem „Mährchen" natürlich ist, das Uebergewicht über das Gesetz des Verstandes. Nicht das Herz, sondern das Leben muß nachgeben in dem Kampfe zwischen Sollen und Wollen und einem gütigen, freundlichen Schicksal bleibt es überlassen, die Thorheiten der Jugend zu Glück und Segen zu wenden. Die Ehrfurcht vor einem großen Namen darf uns nun nicht verleiten, diese gefällig spielende Auffassung menschlicher Dinge gegen die Gesetze des Drama's vertheidigen zu wollen, welche die frühern Werke des Meisters selbst ihr entgegen halten. Aber es darf doch auch nicht übersehen werden, daß der Dichter das Mögliche leistet, um die von seiner Quelle einmal gegebene Lösung vor unserer Phantasie gewinnen zu lassen, was sie vor einer strengen Verstandes-Kritik etwa verlieren sollte. Wenn irgend ein verliebter Prinz, so muß dieser Florizel das Schicksal entwaffnen mit seiner durch Nichts zu erschütternden Treue, seiner männlichen Offenheit und — mit dem Schatze ächter, jugendlich-keuscher Sittlichkeit, den er mitten im Sturme und Rausch der Leidenschaft zu bewahren weiß. Es ist wohl zu beachten, unter welcher Bedingung Leontes seine Vermittelung zusagt:

„Zu eurem Vater eil' ich; hat Begier
Gekränkt nicht eure Ehre, bin ich euer,
Und eurer Wünsche Freund."

So zeigt uns denn der glückliche, alle Irrungen spielend lösende und jedes Schuldbuch vernichtende Ausgang gleichsam symbolisch, wie der

Dichter in der wohlerworbenen Ruhe eines heitern, zu innerm und äußerm Frieden gelangten Alters den Wirrwarr des Lebens mit liebevollem Humor betrachtet: wie seinem gefeiten Auge hinter den schwärzesten Schicksalswolken die Sonne einer gütigen Vorsehung glänzt, welche den Redlichen, wenn auch Irrenden, nicht zu Schanden werden läßt, vor der es keinen Zwiespalt giebt ohne Versöhnung, keine Schuld ohne Verzeihung. Das „Wintermährchen" ist somit Nichts weniger als ein vollendetes Drama. Es erinnert in seiner Breite, seiner losen Fügung, seinen verschwimmenden Phantasiebildern vielleicht an das Naturgesetz, dem auch die Rede des honigzungigen Nestors nicht entging. Wer aber bei der Lesung Shakespeare's ein herzliches, rein menschliches Interesse für den Dichter gefaßt hat, der wird am Ende seiner so wunderbar reichen Laufbahn auch diese seltsame, aus hochtragischen Anfängen in ein reizendes Idyll verlaufende Dichtung zu genießen und zu würdigen wissen. Der Erforscher des Herzens wie des Weltlaufs, der Seher, welcher vor keiner Frage an das Schicksal zurück bebte, dessen leuchtendem Herrscherblick die Dämonen des Abgrundes Rede standen, während alle heiligen, schützenden, beseligenden Genien des Lebens seinem Worte gehorchten, er scheidet von uns mit einem rührenden Gemälde des Friedens und der Versöhnung.

„Geht mit einander,
Ihr seligen Gewinner: nur Entzücken
Sprecht Alle jetzt."

Wir glauben nicht besser von Shakespeare Abschied nehmen zu können, als mit diesen Worten Paulina's, welche die Dissonanzen dieser seiner vielleicht letzten Dichtung in reinem, vollen Akkorde verhallen lassen. So lange ein Dichterwort auf Erden verstanden wird, so lange es die Natur des Geistes bleiben wird, auf die Geister zu wirken, werden sie wiedertönen in den Herzen Aller, die unverdorbenen Herzens und hellen, rüstigen Sinnes aus dieser unerschöpflichen Fundgrube ächter, männlicher Lebensweisheit zu schöpfen verstanden.

Druck von W. Pormetter in Berlin.

Deutsche Sagen

von den

Brüdern Jacob und Wilhelm Grimm.

Zweite vermehrte Ausgabe.

Mit einem Titelbilde von Wilhelm v. Kaulbach, „Die Sage“ darstellend.

3 Bände. Sehr elegant gebunden, mit allegorischer Deckelverzierung in Golddruck. 3 Thlr.

Kein Volk ist reicher an Märchen und Sagen als das deutsche, darum Dank dem biedern **Geschwisterpaar,** welches ihm in obiger Sammlung der deutschen Sage ein bleibendes und kostbares Denkmal gesetzt hat! —

Der **erste Band** ist hauptsächlich den **Ortssagen** gewidmet, und enthält ein reichhaltiges Material in zwangloser Anordnung über Frau Holla, den wilden Jäger, den treuen Eckart, die Hünen, die Zwerge, die sämmlichen sagenhaften Gestalten der bösen und guten Hausgeister in bunter Mischung. Der **zweite Band** behandelt **jene Sagen,** welche sich schon enger an die **Geschichte** anschließen und bedingt schon deshalb eine bestimmte chronologische Ordnung. Ein reichhaltiger Kranz windet sich um die Person Carl des Großen. Besonders rührend ist die Sage, wie Kaiser Carl für Hoch und Nieder sich zugänglich macht, und wie eine Schlange dies benutzt, um ihn um Recht wider eine Kröte zu bitten, die ihre Eier ausbrütet. Wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir behaupten: daß **Alle, Gelehrt** und **Ungelehrt,** eine **reiche Fülle von Gedanken** daraus schöpfen werden, und **Niemand diese Sammlung deutscher Sagen** aus der Hand legen wird, ohne vom tiefsten Dank gegen die dahin geschiedenen trefflichen Brüder Grimm erfüllt zu sein.

Calderon's Schauspiele, übersetzt von J. D. Gries. 9 Bde. Neue Taschen-Ausgabe. Mit dem Bildnisse des Dichters. Geh. 6 Thlr. ☞ Allseitig als die beste und vollständigste Uebersetzung des unsterblichen Calderon anerkannt.

Inhalt: Das Leben ein Traum. — Die große Zenobia. — Das laute Geheimniß. — Der wunderthätige Magus. — Eifersucht das größte Scheusal. — Die Verwickelungen des Zufalls. — Die Tochter der Luft, in zwei Theilen. — Die Dame Kobold. — Der Richter von Zalamea. — Drei Vergeltungen in Einer. — Hüte dich vor stillem Wasser. — Die Locken Absalons. — Der Verborgene und die Verkappte. — Des Gomez Aria's Liebchen. — Der Arzt seiner Ehre. — Der Maler seiner Schmach. — Des Namens Glück und Unglück.

Th. Körner's sämmtliche Werke. Original-Ausgabe in Classikerformat. Mit dem Bildnisse des Dichters und einem Facsimile seiner Handschrift, einer Abbildung seiner Grabstätte, in Farbendruck und einem schönen Holzschnitt nach einer Zeichnung des Directors Ed. Bendemann. 4 Bände. Geh. 1⅓ Thlr. Eleg. gebunden 2 Thlr. — In Prachtbänden 2 Thlr. 5 Sgr.

Th. Körner's sämmtliche Werke in Einem Bande. Original-Ausgabe. Mit denselben Kunstbeilagen wie zu der Classiker-Ausgabe. Geh. 1 Thlr. — Eleg. geb. 1⅓ Thlr. — In Prachtband 1½ Thlr.

Th. Körner's Leyer und Schwert. Neue Pracht-Ausgabe. Mit einem Vorworte von Ad. Stahr. In groß Quartformat mit 50 Illustrationen zu den einzelnen Gedichten. — Sehr elegant gebundene Exemplare mit Goldschnitt und Goldpressung auf den Deckeln. Preis 4 Thlr. ☞ Zu Festgeschenken, sowohl durch innern Gehalt, als auch durch prachtvolle äußere Ausstattung ganz vorzüglich geeignet. ☜

Th. Körner's Leyer und Schwert. Neue Taschen-Ausgabe. Mit dem Portrait des Dichters und der Abbildung seiner Grabstätte. Geh. 5 Sgr. — Eleg. geb. 12½ Sgr.




YB 11438

